



Sculpter le monstre : métamorphose, animalité, androgynie de l'être, vers l'hybridation

Pierre Daussy

► To cite this version:

Pierre Daussy. Sculpter le monstre : métamorphose, animalité, androgynie de l'être, vers l'hybridation. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01199643

HAL Id: dumas-01199643

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01199643>

Submitted on 15 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Daussy Pierre
101 boulevard Bessières
75017 PARIS
06 71 62 05 52

10927381
calahalhod@gmail.com

SCULPTER LE MONSTRE

Métamorphose, animalité, androgynie de l'être, vers l'hybridation.

Sous la direction du Professeur Monsieur Yann Toma.

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne – Saint Charles
UFR 04 – Arts plastiques et Sciences de l'art
Master Art de l'Image et du Vivant
2014-2015

SCULPTER LE MONSTRE

Métamorphose, animalité, androgynie de l'être, vers l'hybridation.

Avant-propos.	p. 6
Introduction : « Du départ.....	p. 7

I - La perception des mondes.

I - 1 Regarder ou voir ?:

I – 1 - 1 La perception.	p. 11
I – 1 - 2 Le rêve nocturne et le sommeil.	p. 28

I - 2 Le rêve éveillé :

I – 2 - 1 Mémoire et image mentale.	p. 38
I – 2 - 2 Mes visions spontanées.	p. 46

II - Chaman d'un monde moderne.

II - 1 - L'entre-deux monde.

II – 1 - 1 Le monde réel et celui des rêves.	p. 53
II – 1 - 2 Le Chaman,	p. 56
II – 1 - 3 Que je suis.	p. 64

II - 2 - Les représentations du monstre.

II – 2 - 1 Le monstre du passé et le monstre contemporain.	p. 84
II – 2 - 2 Le monstre de la quête : l'homme face à sa propre énigme.	p. 88
II – 2 - 3 L'androgynie : la chimère humaine.	p. 103

III - Dérive du pouvoir chamanique ou l'enfantement.

III – 1 Matérialisation du rêve.

III – 1 - 1 Au dedans.p. 110

III - 1 - 2 Au dehors.p. 119

III - 2 Comment je deviens moi-même un rêve.

III - 2 - 1 Existence et questionnement.p. 123

III - 2 - 2 Le corps double.p. 128

Conclusion : « ...Vers la fin. »p. 134

Table des matièresp. 136

Annexesp. 139

Remerciementsp. 159

Avant propos.

La recherche autour d'une question, d'une idée, d'un sentiment n'est jamais chose simple. Parce que l'on se pose des questions, on ne peut toujours savoir ce vers quoi nous nous dirigeons, bien que nous pensions a priori emprunter un chemin : nous sommes malgré ce que nous pensons, souvent aveugle. Il arrive que nous nous trompions, que nous empruntions des passages exigus ou différents, pour finalement marcher sur un nouveau chemin, ou encore, retrouver le chemin que nous avons décidé de suivre au départ. Cet écrit n'est pas un texte autoritaire, il est le fruit de ma recherche personnelle, des questionnements que je me pose face à ma pratique de sculpteur, mais aussi dans ma vie d'homme et n'est qu'une étude que je dois suspendre pour la soumettre à l'approbation de l'institution dans le cadre de mes études. En revanche, une telle enquête, et je souhaite que vous puissiez le saisir tout au long de mon écrit, n'est pas une réponse face à une demande extérieure, mais bel et bien la tentative d'explication de ce que je suis, de ce qui m'anime, moi, face à mon époque. Le texte suivant se déroule donc en plusieurs parties, dont chaque chapitre et sous-chapitre peuvent se lire indépendamment, bien que leur suite forme le corps de ce que je suis capable aujourd'hui d'articuler, de comprendre pour moi-même, et j'espère aussi, pour ceux qui me liront.

Introduction : « Du départ...

Avant de vous livrer le fruit de ma recherche, je voudrais tout d'abord expliquer un peu plus le début de ma vie, afin de peut-être mieux saisir d'où je parle. Je suis né dans le sud-ouest de la France. Je viens d'un milieu rural, et j'ai grandi dans la campagne reculée, profonde. Sans voiture, même aujourd'hui, il est difficile d'y avoir une vie sociale, ou d'avoir accès à toutes les commodités de la vie citadine, que désormais je connais tout autant. Le métier le plus répandu dans ce contexte est le travail de la terre. Pour vivre la plupart des gens, lorsque j'étais petit, se devaient de gagner leur salaire à la sueur de leur front, et ce n'est pas une métaphore. La vie est dure, simple. J'ai été confronté à la solitude très tôt : étant fils unique et dans un lieu reculé, mon monde social a été assez longtemps pauvre. J'ai grandi dans un milieu naturel où la végétation, puisque je vivais dans un bois, était omniprésente. Les arbres, les plantes cultivées ou sauvages, les animaux sauvages, domestiqués, les insectes, tout y était abondant. Nous y vivions avec les saisons, le ciel ou plutôt le climat : le soleil et la lune sont des facteurs qui déterminent vos journées plus qu'ailleurs. On se lève et se couche avec les astres, on apprend à lire les périodes des saisons en regardant le ciel, on va travailler dehors ou non, selon ce que la nature décide. Aussi, les éléments y sont très présents. L'eau s'y trouve en abondance avec de nombreux étangs, des cours d'eau, des sources naturelles, mais aussi parfois « domestiquée » sous la forme de puits ou de lavoir. Le feu sert régulièrement à brûler les déchets naturels tels que les branches ou les feuilles mortes, ou encore à cuire de la viande lors de festivités qui réunissaient une bonne part de la famille, voir des voisins, ou encore lors de la fête de la saint Jean où l'on constituait un grand brasier pour réunir les villages alentour, et organisait des jeux durant lesquels on sautait par-dessus les flammes. La terre est partout, elle rythme avec l'air les journées du paysan : les éléments sont à prendre en compte lorsqu'on vit là-bas. Ma famille est donc une famille de paysans, et de tradition catholique, pieuse, pratiquante. Mais la religion n'est pas la seule à composer l'aura spirituelle, le paganisme y est toujours très présent. L'amour du Christ et de ses saints couplés au paganisme forme ensemble une sorte de religion hybride. Ma grand-mère nous faisait par exemple le signe de croix sur le front lorsque nous tombions dessus pour éviter d'avoir une bosse : ce geste est un résidu de celui des guérisseurs dont la présence dans la région y est

encore nombreuse (rebouteux, sourcier...). Mais encore, lorsqu'un enfant né, les femmes du hameau allaient dans la nature pour trouver un petit animal de la famille des limaces, qui est petit et noir, et qu'on appelle « loche ». Une fois trouvée, elles écrasent sa tête avec une pierre pour en récupérer le seul cartilage à l'intérieur qu'elles appellent « dent de loche », et qui d'après elles empêche le bébé de souffrir de la pousse de ses nouvelles dents. Ces gestes, ancestraux, se lèguent oralement et gestuellement. Mais le paganisme ne se manifeste pas que dans ce genre de petit rituel, les superstitions vont bon train, et l'aura mystique qui y règne fait que les légendes persistent, voir, se créent toujours. Dans le village, à plusieurs dizaines de mètres de ma maison se trouve une source dans un virage, dans le creux qui sépare le foyer de mes parents de celui des autres familles. Autour de cette fontaine, il y a de la végétation, et un mystère qui rode. Le cingle¹, un serpent commun du coin, de bonne taille, que personne, de parole d'homme du village, n'aurait été capable de tuer depuis des décennies. Ce genre de rumeur nous pousse à créer la légende du serpent. Les renseignements quant à la longévité du serpent sont inconnus, et tout le monde le voit sans l'avoir vu, sans être capable de le tuer. Il agit dans cette histoire comme un esprit qui garde la fontaine ; il en passerait pour un être immortel, intouchable. Et ce genre d'histoire, il y en a de nombreuses. Elles instaurent un climat mystique, qui comme les mythes et légendes transforment un contexte, et en deviennent rapidement naturelles et inhérentes au lieu.

J'ai donc grandi dans ce genre de contexte, empreint de mysticisme. Les autres enfants n'étaient pas très nombreux, et j'étais de nature réservée, timide, et assez solitaire, bien qu'un tel environnement m'ait poussé vers la solitude malgré tout. Durant cette enfance, mes parents n'avaient pas beaucoup d'argent, et nous vivions simplement. Je jouais bien seul, et surtout, j'observais tout ce que mon environnement avait à offrir. Vivre dans un bois offre beaucoup de richesse pour qui sait regarder. Les végétaux y sont très nombreux et la forêt est très vivante. Il est impossible de ne pas croiser, même sans le savoir, un insecte, un oiseau, voire même des animaux de taille plus importante. Protégé de la chasse puisque nous vivions dans ce bois, les animaux sauvages pouvaient à loisirs déambuler ou presque, car malgré tout craintif de la présence de l'homme ; mais il est arrivé de nombreuses fois que nous croisions des lapins, des renards, et mieux encore, des chevreuils. Croiser un tel animal, bien que nous y soyons habitués, c'est comme se retrouver face à une créature mythologique : c'est toujours un miracle de grâce, de beauté, et l'on se sent touchés des dieux lorsque nous pouvons en

1 *Hierophis viridiflavus* qui peut mesurer entre un mètre et un mètre soixante environ. Bien que courant, on ne l'aperçoit que très rarement, il est donc assez mystérieux. De plus, le symbole du serpent comme l'Ouroboros, représente la vie et la mort à la fois. Le serpent change de peau, il porte en lui le symbole de l'immortalité. URL : <http://www.serpentsdefrance.fr/Couleuvreverteetjaune.php> (consulté le 6 avril 2015).

apercevoir un ou plusieurs spécimens. De plus, le terrain de jeu plutôt grand du bois permettait de pouvoir s'aventurer loin de la maison, sans courir trop de risques puisque exempt d'homme, bien que les trous et crevasses, les terriers, et quelques végétaux puissent occasionner des problèmes². On apprend donc, progressivement en grandissant, à vivre avec la faune et la flore, de ce dont il faut se méfier en dissociant ce qui est dangereux de ce qui est inoffensif. Et chacun ou presque est capable de définir ce qu'il voit, bien que malheureusement, les nouvelles générations perdent progressivement ce genre de connaissances. En dehors de la forêt, j'ai très tôt dessiné, car n'ayant pas une multitude de jouets, je déposais sur le papier ce qui me manquait, un personnage, une maison, que je découpais pour le mettre en volume ou non, et constituer des décors, et tout ce que je souhaitais capable de devenir le support sur lequel je déposais mes fantasmes.

Mais en grandissant, l'innocence laisse place aux choses inhérentes de la constitution d'un jeune, et me trouvant face à l'altérité, je voyais de nombreux problèmes se dessiner, des choses qui me paraissaient étranges et dérangelantes : je ne me reconnaissais pas dans les vies des autres et je ne comprenais pas vraiment pourquoi. J'ai depuis toujours des idées, des concepts logés dans mon esprit. Je ne sais pas d'où cela me vient, mais il y a des choses qui m'ont toujours paru normales, vraisemblables, plus que ce que les gens veulent bien nous faire croire. Dans ce contexte spirituel où l'on priait le Christ, celui-ci m'apparaissait comme le premier super-héros connu. Il pouvait marcher sur l'eau, multiplier la nourriture, ou ressusciter les morts. Dans mon esprit, si un homme tel que lui était reconnu par d'autre individus, je ne voyais pas pourquoi il n'y aurait pas pu en avoir d'autre, ni même pourquoi chacun de nous n'aurions ces capacités. Lorsque je posais des questions sur le sujet, on me répondait que c'était hors de notre portée, ce qui me mettait en colère, car je savais que c'était faux : j'étais intimement convaincu d'avoir profondément raison. J'ai donc commencé à me poser des questions car les réponses qu'on me donnait ne me satisfaisaient absolument pas. Pourquoi n'étions-nous pas semblables à ceux que les autres adoraient, et pourquoi je ne me sentais pas attaché aux même valeurs, qui avaient besoin pour être heureux du confort matériel, vivant dans l'apparence, et recherchant de manière impérative la vie de couple. Grandir différemment pousse l'être à se singulariser, bien qu'il puisse par la suite retourner dans les rangs. Mais quand cette singularité se poursuit, comment vivre au milieu des autres ?

2 Les ronces communes aux aiguillons acérés, ou encore les orties très nombreuses. Ces dangers ne sont pas mortels, mais on apprend vite, pour se déplacer en milieu « sauvage » à les éviter, et à lire dans l'environnement, la faune et la flore.

La pratique des arts plastiques, de manière autodidactique, a longtemps été un moyen de tenter de trouver des réponses, mais pas seulement : j'ai dû rechercher tôt dans les livres des informations qui tendaient à rejoindre ma vision. Au travers de la somme de ce que j'accumulais progressivement, je comprenais que ma vie prenait un tournant distinct à différents points de vue. Le texte suivant est donc, pour le moment, le résultat de plusieurs années de questionnements, d'éléments de réponse autour d'une grande question, qui pourrait, autant que possible, rassembler le vaste sujet qui m'intéresse : dans quelle mesure, notre regard sur le monde peut-il nous aider à nous transcender nous-même ?

Dans une première partie, nous étudierons tout ce qui se rapporte à la question du regard sous toutes ses formes : comment nous percevons le monde, comment nous le mémorisons durant le jour, et ce que nous faisons de la mémoire durant la nuit au travers du rêve nocturne. Puis je tenterais d'expliquer la notion de rêve éveillé qui compose pour grande partie ma pratique de sculpteur. Dans une deuxième partie, je ferais une comparaison de notre perception du monde réel mais aussi de celui onirique. Aussi, je m'efforcerais de décrire ce qu'est le chamanisme ainsi que la fonction de ses représentants que je développerai ensuite en faisant un corrélatif par rapport à ma propre vie. J'aborderais aussi la question du monstre contemporain ou ancestral au travers des mythes et légendes, comment ceux-ci peuplent ma pratique sous diverses formes. Enfin, dans une dernière partie, je m'attacherai à décomposer plus particulièrement mon processus créatif, et finirais par parler des conséquences de ma pratique, ou comment progressivement, je deviens moi-même ce que je cherche depuis tant d'années.

I - La perception des mondes

I - 1 - Regarder ou voir ?

I – 1 - 1 La perception.

Le sens de la vue est l'un des plus sollicités parmi tous. En tant qu'artiste, je dois avouer que c'est mon outil le plus précieux, celui par lequel tout passe. Sans lui, ayant toujours été voyant, je ne saurais plus travailler, il est un allié des plus utile. Nous vivons, surtout aujourd'hui, dans un monde d'images. Nous nous repérons, nous nous déplaçons, nous interagissons dans le monde grâce à la vue, mais encore, toute communication ou presque lorsqu'elle n'est pas orale passe aussi par l'image : la publicité, le logo, le magazine, la mode, les films, internet, etc. Voir paraît évident, c'est un processus naturel que nous effectuons sans même y penser : nous le faisons constamment lorsque nous sommes éveillés, mais aussi lorsque nous dormons. L'œil nous permet aussi de voir nos contemporains, de distinguer les couleurs, les formes, la lumière, ou encore d'apprécier l'espace, parfois même le temps par les changements climatiques, ou bien les saisons qui apparaissent dans le ciel, sur les feuilles d'arbres, ou encore au gré des modes vestimentaires, ou encore le corps, de l'autre ou d'un objet, ainsi que les matières : ce sont là toutes des notions des arts plastiques. L'œil acquiert donc au fil du temps de l'expérience, nous pouvons alors dire que la vision s'effectue à partir de l'œil mais aussi de la mémoire. Si les yeux nous permettent de voir, on dit aussi qu'ils sont une fenêtre sur notre âme car ils permettent aux autres de toucher, avec leurs yeux, nos émotions, la manière que nous avons de réagir, en d'autres termes, comment nous voyons la vie et comment nous sommes capables d'y répondre au travers de cet organe-outil fabuleux. L'œil nous permet de créer notre vie, d'exister dans le monde³ et de façonner notre univers proche au travers de nos actions. Ce petit organe qui mesure entre 2,2 et 2,5 centimètres de diamètre en moyenne et pèse seulement 7 à 8 grammes est pourvu de muscles qui lui permettent de bouger vers le haut le bas, à droite à gauche, et qui raccroche l'organe logé dans la cavité du

3 Bien qu'il y ait d'autres manières, les personnes aveugles et malvoyantes le prouvent depuis des siècles.

crâne qui lui est dédiée, l'orbite⁴. La tête et le corps nous offrent la possibilité de diriger notre regard presque partout. Aussi, le nerf optique raccorde l'œil directement au cerveau, qui en fait en est l'extension. Il se développe chez le fœtus dès le dix-huitième jour. Au fond de l'œil se trouve la rétine qui permet de recevoir les informations lumineuses : la lumière frappe les objets externes avant de venir frapper notre rétine. Nous ne pouvons voir qu'à la lumière, aussi faible soit-elle. Ces informations sont transformées en impulsions électriques et sont envoyées directement dans le cerveau. C'est ensuite le cerveau qui traite les informations et forme les images en interne. Il faut donc préciser que nous ne voyons pas directement la réalité, puisque c'est le cerveau qui traduit des impulsions électriques comme étant cette réalité pour nous. En conséquence, plusieurs questions se posent : pouvons-nous affirmer que nous voyons tous la même réalité ? Et qu'est-ce que la réalité⁵ ? La réalité est donc propre à chacun, puisque nous sommes tous différents. Sur cent hommes interrogés, nous aurions probablement une centaine de réponses approchantes et/ou différentes. Les agnosies visuelles par exemple montrent que l'on ne voit que ce que l'on connaît⁶. Le regard et la mémoire sous-entendent que nous ne voyons donc pas les mêmes choses selon où nous sommes nés et selon comment nous avons grandi. Nous parlerons donc de perception, qui est constituée comme nous venons de le dire de la vue et de la mémoire. Tout le monde sur la terre connaît l'eau, matière primordiale, essentielle à la survie de l'homme. Lorsque nous regardons de l'eau nous savons qu'elle mouille, elle se répand dès qu'on la met au contact de quelque chose, notre peau, un tissu, du papier... Est-ce que nous le percevons, ou bien est-ce de la connaissance ?

«(A)vec la perception, le cerveau fait un travail de reconstitution [...] d'ailleurs, de nombreux neurologues considèrent que nous ne voyons pas avec nos yeux mais avec notre cerveau »⁷. « La perception est un travail de connaissance. C'est à dire un travail où l'imagination, la mémoire et la compréhension collaborent afin d'identifier. Elle implique d'être dans le monde et en dehors du monde. Dans le monde, pour pouvoir reconnaître, et hors du monde pour pouvoir identifier l'inconnu en prenant la distance nécessaire à sa description. C'est ce travail de compréhension, d'interpolation et d'imagination qui est mis en valeur par les neurones miroirs. »⁸

Tout comme les objets dont nous pouvons ressentir la matière sans même les toucher, voir

4 L'œil et le nerf optique sont des excroissances du cerveau, lesquels se développent chez le fœtus humain au bout de 18 jours après la conception.

5 Réalité : « Ce qui constitue le monde de l'homme », selon le C.N.R.T.L. ,

URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alit%C3%A9> (consulté le 6 mai 2015).

6 Hervé Bernard, *Regard sur l'image : points de vue sur l'image*, Paris, Regard & impressions, 2010, p. 120.

7 *Ibid*, p. 123.

8 Hervé Bernard, *Regard sur l'image : points de vue sur l'image*, Paris, Regard & impressions, 2010, p. 124.

quelqu'un exprimer un sentiment peut-être communicatif. Nous pouvons avoir envie de pleurer en voyant quelqu'un pleurer, ou de rire face à une personne au rire communicatif. Les sentiments sont perçus par l'altérité, nous pouvons nous les transmettre sous de nombreuses formes par l'expression orale, ou encore plastique. Le cerveau, presque malgré nous, dans un travail constant associe les choses que nous voyons à des idées, des formes, des couleurs, de manière instinctive.

Et si la mémoire et le goût interviennent dans la perception, nous percevons aussi ce que l'on recherche : il m'est déjà arrivé de parcourir des livres à la recherche d'une idée ou de notions en particulier, et en passant en revue plusieurs pages de texte qui me paraissaient vides de ce que je recherchais, je tombais sans le voir réellement sur un mot qui force mon cerveau à m'alerter. Je regardais alors plus attentivement la page qui a retenu mon attention, là où mon cerveau semble avoir perçu un mot en particulier, et je tombai sur une phrase qui m'éclairait. Notre cerveau est constamment en éveil, et repère plus vite que notre conscience les choses que nous recherchons. Alors que nous vivons, nous ne conscientisons pas absolument tout ce que nous faisons, par habitude ; pourtant les années passant, nous pouvons alors comprendre que notre cerveau et son extension formé par les yeux nous dirigent presque malgré nous. Nous ne nous dirigeons donc jamais dans une direction de façon complètement hasardeuse. Chez l'animal, et probablement chez l'homme aussi car il me semble bien être sujet à ceci, l'œil est interpellé par des éléments qui sont des ruptures de continuité, c'est à dire que sur une image sans mouvement, le plus petit déplacement du champ de l'image provoquera une sorte d'alerte en nous, comme les chats par exemple face aux déplacements d'un petit rongeur. C'est probablement un reste de notre passé animal de chasseur. L'œil est retenu par un détail, qui ne nous apparaît pas forcément de prime abord, un mot, une couleur, le cerveau est à l'affût du résultat, il cherche dans le monde ou plutôt dans le champ visuel ce qui correspond à notre pensée.

Percevoir⁹, ce mot englobe énormément de choses. Autrement dit, au fur et à mesure de notre apprentissage dans la vie au travers de la vision, nous apprenons ce qu'est tel ou tel objet (sa forme), puis plus tard, nous analysons plus encore cet objet sa couleur, sa densité, nous en avons un résultat d'idée bien plus rapide (ses qualités), l'analyse n'a plus lieu d'être, nous en avons déjà l'expérience. Pour Semir Zeki : « *Percevoir un objet, c'est en être conscient. Percevoir un objet par la vision, c'est être visuellement conscient, c'est à dire l'identifier ou le*

⁹ Perception : « *Opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel* », selon le C.N.R.T.L. , URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/perception>, (consulté le 6 Mai 2015).

reconnaître grâce à ses attributs visuels »¹⁰. Autrement dit, l'image du monde que nous voyons chaque jour, voyons et non regardons, est une image aseptisée ou plutôt, une image perçue de manière synthétique et pas globale. Personne, en général, n'a conscience de tout ce qui se passe dans son champ de vision, sauf peut-être les autistes sujets au syndrome d'asperger ; nous connaissons d'ailleurs un génie, Kim Peek, capable de voir avec ses deux yeux de manière séparée, il peut ainsi lire les deux pages d'un même livre avec chacun de ses yeux, en même temps. Nous pouvons affirmer que deux personnes ne verront pas les mêmes choses face au même paysage. Comme le dit justement Huxley : « *Nous pouvons mettre en commun des renseignements sur des expériences éprouvées, mais jamais les expériences elles-mêmes* »¹¹. Il dit encore : « *...comment les sains d'esprit peuvent-ils parvenir à savoir ce qu'on ressent effectivement quand on est fou ?* ». Il paraît impossible en effet de pouvoir se mettre dans la peau d'un autre, car sans avoir vécu sa vie, comment détenir les clés de la perception de l'autre ? Personne ne peut encore le dire, et encore moins le faire. Chaque individu est donc un univers singulier, un îlot : il y a autant d'expériences différentes que de manières de percevoir et que d'êtres humains, bien que nous ayons parfois, au gré des rencontres, l'illusion de croiser une perception semblable.

Huxley par exemple dit de lui qu'il a un esprit plutôt terre à terre, qu'il pense avec des mots et non avec des images. Ce genre de processus lui est parfaitement étranger. En revanche, la prise de mescaline, comme chez certains chamanes mais dans une optique radicalement autre, lui permet de changer sa perception. Il réalise lors de cette prise qu'il n'avait jamais vu comme jusque-là. Alors qu'il sent des changements plutôt timides au départ, il se rend compte d'une chose différente. Les choses qu'il ne voyait pas auparavant lui apparaissent soudain avec une beauté, une clarté évidente. Les fleurs dans le vase sur son bureau, autrefois banales, deviennent un univers à elles seules. Les couleurs, les textures palpables, avec son organe visuel, prennent une autre dimension. Sa vision anciennement terre à terre s'ouvre à une certaine forme de spiritualité, il parle : « *d'un perpétuel présent constitué par une révélation unique et continuellement changeante [...] dans un monde où tout brillait de la Lumière Intérieure et était infini dans sa signification* »¹². Sa vision devient totale, il est dans l'analyse constante du présent, une contemplation intense... Il fait l'expérience dans le présent d'un émerveillement proche du sublime d'Addison. Il parle aussi et surtout de sa vision nouvellement née face à celle de l'artiste qu'il estime « *non limitée à ce qui est utile*

10 Hervé Bernard, *Regard sur l'image : points de vue sur l'image*, Paris, Regard & impressions, 2010, p. 124.

11 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977, p. 16.

12 Ibid. , p. 23.

biologiquement ou socialement »¹³. Cette idée est intéressante ; l'artiste serait comme un homme de la vie normale qui serait soumis à l'effet d'une drogue¹⁴ en ce sens que l'homme de la vie moderne ne se concentre que sur ce qui est pour lui absolument nécessaire et voit sa vision réduite, notion qui peut varier d'un humain à l'autre selon son contexte de vie bien évidemment.

La question se pose alors : qu'est-ce qui paraît nécessaire à l'œil de l'artiste ? Ses préoccupations, selon son travail plastique, sont différentes d'un artiste à l'autre car les artistes aussi ont des perceptions différentes. Ce que Huxley souligne, c'est que, de manière plus ou moins innée, comme les mystiques ou bien les chamanes, l'artiste ne voit pas de la même manière. Son regard s'est formé différemment, il s'est aiguisé sur des choses que la plupart ne voient pas. Reprenons son exemple des plis de pantalon. Pour lui, comme pour la majeure partie des hommes, le pantalon est un vêtement, donc nécessaire socialement, car il masque le corps. Les us et coutumes de notre culture n'acceptant pas facilement la nudité, elle est honteuse, une personne qui se dévêt un peu trop sera qualifiée de vulgaire, et la religion a aussi bien formé notre(nos) peuple(s). La sexualité est sale, il ne faudrait avoir du plaisir que pour procréer, bref, notre société est prise entre deux feux : un monde où la sexualité est infâme, quand en même temps tout le monde est assujéti au culte du corps, où la minceur prime, et la normalité du corps est laide. Le pantalon pour l'artiste pourrait symboliser une habitation par exemple, il pourrait être le temple du corps ou un abri ; l'artiste sera sensible à la matière, sa fluidité, son porté, sa couleur... Il voit au-delà des formes et des choses attendues, il les dépasse. Et puis bien-sûr, le tissu en lui-même est l'avatar sculptural qui orne de nombreux corps dans la peinture, ou la sculpture. Les plis sont un voile qui montre et cache le corps à la fois, ils sont un univers de dunes sableuses, lisses et doux comme sur de la mousseline, ou dures et métalliques avec le taffetas. Le fameux drapé est aussi mythologique que les milliers de figures qu'il orne. Alors l'artiste peut voir dans un rideau, l'ouverture d'un plaid sur un lit ou les plis d'un pantalon tout un univers riche de formes sur lequel la lumière dépose ses rehauts et ses ombres. L'œil de l'artiste contemple et se laisse aller à la rêverie, sa pensée le transporte dans une analyse esthétique consciente et dérivante. Peut-être que voir, ou percevoir, c'est se reconnaître dans les choses, c'est sentir dans quelque chose d'extérieur à soi une part que l'on reconnaît, qui nous semble familière sans que l'on sache vraiment pourquoi. Freud parle de « *retrouver le connu [...]rattacher de l'inconnu à du connu* » [qui

13 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977, p. 32.

14 Huxley fait un rapprochement scientifique entre la mescaline et l'adrénaline que le corps humain fabrique régulièrement et naturellement.

*serait] un des mécanismes majeurs d'obtention du plaisir, ce qui influe sur la nature, autrement dit, sur notre manière de percevoir »*¹⁵. Le spectateur en observant une chose, peut se l'approprier, et réécrire l'histoire de l'objet, de l'œuvre, il peut recomposer l'histoire de celui-ci à sa manière, c'est aussi un phénomène lié à l'imagination¹⁶.

Le monde que nous voyons tous les jours, de l'éveil au coucher, est une somme d'informations gigantesque, que la plupart sont obligés de filtrer. Nous ne pouvons pas être attentifs à absolument tout ce qui se déroule sous nos yeux ; nous prenons l'habitude des choses et ces choses perdent de leur valeur, elles ne deviennent pas vulgaire, elles finissent par faire partie du décor. Le chemin qu'un homme prend quotidiennement pour se rendre à son travail est une découverte les premiers jours, mais finit par devenir automatique ; notre corps au bout d'une année à emprunter le même trajet finit par disparaître, il devient invisible, transparent, et nous avons l'accès libre à nos pensées à un tel point qu'il nous est tous arrivé de nous dire que nous ne savions plus comment nous nous y sommes rendus, car perdus dans nos pensées. Alors pour laisser de la place aux choses plus importantes, nous avons une sorte de *valve de réduction*¹⁷ dans notre cerveau, qui nous permet, selon chacun, de ne garder que l'important, et d'évacuer le reste. C'est d'ailleurs ce qu'ont théorisé certains, le fait que le rêve nocturne puisse être une forme de processus visant à évacuer le trop-plein de pensée. Nous tous connaissons bien les gens proches qui nous entourent mais combien sont réellement capable de donner avec exactitude la forme des boucles d'oreilles d'une telle, ou la couleur des lèvres de telle autre, nous ne le savons pas, alors que nous l'avons vu. L'homme regarde sans vraiment voir. L'artiste voit plus de choses. Il a éduqué son œil à voir ce que l'homme voit comme inutile étant inversement une chose utile, qui mérite son attention, il transcende le quotidien. Il ne peut tout conscientiser sous peine d'avoir trop de lésions neurologiques dues à accumulation trop grande d'informations quotidiennes.

Qu'est-ce finalement que la vision, ou bien regarder, ou encore voir ? Tous ces mots peuvent être envisagés de plusieurs manières : voir, par exemple, c'est avoir le monde dans son champ de vision, c'est avoir tout ce qui fait face à l'ouverture de nos yeux, et comme nous le disions plus tôt, que nous ne voyons pas vraiment, le paysage devient un décor, une habitude, des choses familières qui ont perdu de leur valeur de découverte. Voir, c'est avoir le regard réellement dans l'instant, sans habitude, et donc, être dans la découverte constante, être à l'affût du détail, être attentif à chaque chose et être attaché au moindre aspect, c'est-à-dire

15 Jacques Aumont, *L'image*, Lassay les Châteaux, Armand Collin, 2008, p. 59.

16 *Ibid*, p. 64.

17 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977, p. 25.

avoir un regard curieux. C'est ouvrir son esprit à tout ce qui nous tombe sous les yeux sous toutes les formes possibles, autant la beauté que la laideur diraient ceux qui ne voient pas vraiment, car pour le curieux, la frontière entre la beauté et la laideur doit être fine. Bien que le goût se forme en chacun et que nous ayons des attirances pour certaines choses et soyons réfractaires à d'autres, celui qui regarde avec curiosité possède une vision forcément plus ouverte. Les insectes terrifient généralement, ce ne sont pourtant que de tout petits êtres vivants bien souvent inoffensifs. Le bousier, un petit scarabée commun dans nos campagnes, évoque souvent le dégoût, car il affectionne de constituer des boules faites de matières fécales des mammifères alentours, qu'il fait rouler avec lui durant ses déplacements, mais dont il se sert aussi pour construire son terrier et dont il se nourrit également. Ce petit insecte fait donc quelque-chose qui est dégoûtant pour la morale d'une majorité d'êtres humains : pourtant il joue son rôle de nettoyeur, il fait ce pour quoi la nature l'a défini. S'arrêter à son mode de vie serait pourtant dommage. Le curieux pourrait observer, comme chez tous les insectes, sa constitution par exemple, son exosquelette. Contrairement à nous, humains, il porte ses os à l'extérieur de son corps, sous forme d'une armure épaisse qui renferme et protège sa chair et son organisme. Comment la vie peut-elle tenir dans un si petit corps qui de plus soit aussi solide ? Comment un être qui paraît si faible est pourtant bien plus puissant que nous ? À proportion égale, il est capable de déplacer des poids bien supérieur à sa propre masse (une masse équivalente à 1 141 fois son poids)¹⁸. Aussi, son corps, cette armure noire, est dessiné, sculpté. Comment ne pas être admiratif des dessins que forment ses élytres aux rayures parfaitement organisées, le fuselage de ses petits membres dont nombre de créateur ont pu s'inspirer dans leur travail plastique, des couturiers, des designers ? Enfin, comment ne pas admirer l'exactitude de sa vie, il joue le rôle que la vie lui a donné, il ne se trompe pas, il vit dans un parfait instinct.

Notre regard se forme. Notre regard d'enfant est radicalement différent, la plupart du temps, de notre regard d'adulte. Si enfant un bout de carton pouvait nous surprendre, nous émerveiller, et nous donner la possibilité de jouer avec des milliers d'heures, un adulte aura probablement une manière de s'émerveiller bien différente. Ses rêves changent, il a conscience que dans le monde dans lequel nous vivons il faut de l'argent pour s'offrir ce que l'on veut, un bout de carton ne suffit plus à le divertir, et c'est ma foi bien dommage. Charles

¹⁸ *Record du monde : un insecte capable de soulever 1.141 fois son poids*, publié par Maxime Lambert, le 25 mars 2010, Copyright © Gentside Découverte, URL : http://www.maxisciences.com/bousier/record-du-monde-un-insecte-capable-de-soulever-1-141-fois-son-poids_art6605.html (consulté le 26 avril 2015).

Baudelaire parle de ce rapport à la curiosité, de ce regard en constant émerveillement, en se basant sur le regard d'un peintre, Constantin Guys. Baudelaire compare le regard de l'artiste au convalescent qui pour lui est comme un retour vers l'enfance : « *le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence [...]. L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre* »¹⁹, car il jouit des découvertes, il est heureux de découvrir, il est dans un état d'émerveillement constant. Chaque chose, objet, animal, personne, est un nouvel univers à explorer sans jamais de lassitude, tout est brillant d'intérêt et délectable, même les choses qui paraissent insignifiantes aux yeux trop fatigués des adultes. L'enfant est un être palpitant et sensible, tout ce qui passe dans son champ de vision le fait vibrer. C'est le cas du convalescent : durant la maladie, le corps s'éteint, nous perdons plusieurs sens car ils sont en général bien affaiblis. Quand vient le temps de la guérison, nous recouvrons ces sens, et nous redécouvrons ce que nous avons presque oublié. La moindre nourriture retrouve toute sa saveur, l'appétit renaît, il nous est de nouveau possible de sortir de notre lit, d'apprécier la chaleur du soleil sur notre peau, etc. L'artiste peintre sollicite son regard constamment, il essaie toujours d'aller au fond de ce qu'il voit, et plus loin encore, il peint avec les yeux de son âme. Le peintre hyperréaliste, par exemple Chuck Close, réalise des autoportraits aux proportions gigantesques. Bien que prenant appui sur une photographie, l'agrandissement de l'image photographique passe par autre chose que la simple reproduction, il est obligé d'inventer ce qui n'est pas visible, il recompose l'image au travers de sa production, il va au-delà du réel, il le dépasse.

L'artiste possède un système de « *dérivation [...] de la valve de réduction* »²⁰, évoquée plus haut, qui lui permet de voir bien plus, au-delà des familiarités, de se laisser surprendre, de pouvoir voir une chose connue sous un nouveau jour radicalement différent. De plus, si le système biologique composé des yeux raccordés au cerveau et de la transmission d'impulsions électriques traduites par ce dernier nous permet de voir, il nous donne aussi la faculté d'enregistrer ce qui nous paraît important. Et si notre personnalité nous fait conserver des choses qui nous paraissent importantes, alors le cerveau de l'artiste fait probablement des liens, des associations qui ne sont pas communes à l'ensemble de l'humanité. Chaque être humain voit son fonctionnement différer selon ce qu'il aime, et se forme aussi probablement selon ce qu'il fait. Mon cerveau par exemple, à l'inverse de celui de Huxley, fonctionne énormément avec des images. Jouer avec les images dans mon esprit est une chose aisée, je

19 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, éditions Mille et Une nuits, 2010, chap. III L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant, URL : http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf (consulté le 28 avril 2015).

20 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977, p. 25.

peux les manipuler, les voir instantanément, sans même fermer les yeux, il arrive même qu'elles s'imposent à moi sans que je le veuille à la manière d'une entité indépendante de ma volonté, ou du moins en ai-je l'illusion: c'est, selon moi, la manifestation des idées dans mon cerveau, comment une impulsion quelconque, un détail quel qu'il soit, peut déclencher un système d'assemblage, mais nous reviendrons plus tard et dans les détails sur ce sujet. Si l'image est reine dans mon cerveau, les mots le sont bien moins. Plutôt que de réfléchir face à l'immensité du noir que la plupart voient lorsqu'ils ferment les yeux, un monde vivant coloré et en constante évolution se déroule devant mes yeux ouverts ou fermés. C'est très certainement la raison qui fait que j'écris de manière très imagée, cette manière que j'ai d'expliquer par les situations, car l'écriture n'est pas un langage simple pour moi, il est fait de rouages qui me dépassent. Assembler les mots m'est bien plus difficile que de voir, de visualiser, d'imaginer, de créer avec des images ou des symboles: le langage plastique est pour moi un langage familier et souvent bien plus parlant que le verbe. C'est aussi une façon plus simple de transmettre ma perception, puisqu'elle est ainsi faite, bien que mon corps limite encore énormément du monde des rêves vers le monde sensible et la perception traduite que je souhaiterais partager. Ma manière de voir est sans égal à ce que je suis capable de produire pour l'instant.

Voir c'est aussi tomber sous le coup de l'illusion. L'illusion, selon Aumont²¹, est une image qui « *double les apparences du premier* ». Comme un miroir ou presque, l'illusion nous emporte vers une image réfléchie : double reflété mais aussi double élaboré par la pensée. Un artiste peut créer ce double, le soumettre aux yeux du spectateur, tout comme un homme peut se leurrer et tomber sous le coup d'un double, le reflet de ce qu'il croit voir sans être pourtant dans la vérité, il est dans le simulacre. Nous pourrions aussi parler de la réalité comme d'une illusion. Si chacun, du fait de sa perception, envisage le monde selon sa personnalité, alors personne ne peut attester de voir la même chose. Une toile sur laquelle l'œil voit la profondeur serait-elle plus une illusion que la réalité elle-même ? Ou bien est-ce plutôt l'inverse ? L'œil comprend l'espace grâce à la lumière, mais aussi grâce à son point de vue, et celui-ci est forcément subjectif, personne ne peut se mettre totalement à la place des yeux d'un autre. Aussi, un animal ou un insecte, par exemple le caméléon est une illusion vivante. Bien qu'il ait une matière, un corps, au fil du temps, il a su développer des armes pour échapper à ses prédateurs ; il se fond dans le décor, il se fait passer pour autre chose que sa nature initiale ! Nous pouvons vivre dans l'illusion d'un chemin et ne pas voir ce qui nous

21 Jacques Aumont, *L'image*, Lassay les Châteaux, Armand Collin, 2008, p. 75.

conviendrait mieux, ou bien encore, nous pouvons voir des choses que nous projetons et qui n'existent pas, nous pouvons vivre dans l'illusion d'une chose factice. Voir, c'est savoir se servir de ses yeux, mais aussi de son cœur, de son instinct. Quand nous parlions plus tôt de l'instinct qui nous pousse à orienter notre regard vers une rupture de continuité dans le champ de notre vision, cet instinct, c'est aussi notre cœur, notre âme qui observe au travers des fenêtres que sont nos yeux. Mais encore, nous pouvons prévoir, comme les extra-lucides ; nous pouvons envisager le non fait dans le présent et imaginer, supputer d'un futur proche ou éloigné, nous pouvons voir l'avenir se dessiner en conséquence de nos actions présentes ou passées. L'artiste, l'architecte, le théoricien peuvent être visionnaire. Ils peuvent échafauder des idées, comprendre le monde et pré-sentir ce qu'il adviendra du futur, ils peuvent être en avance sur leur temps. De nombreux visionnaires parsèment l'histoire des hommes. Qu'ils aient vu le monde d'un point de vue technologique, ou bien scientifique, qu'ils aient inventé de nouvelles techniques ou qu'ils changent la vision des autres sur le monde ou encore leurs idées, ils sont capables de vision à grande échelle, ils voient au-delà de l'horizon, ils devinent l'invisible. L'histoire religieuse et mythologique elles aussi sont pleines de visionnaires, ou de prophètes, qui reçoivent des visions des instances supérieures, anges, divinités, et apportent la parole divine aux hommes, les aidant, d'un point de vue religieux, à être divinement, sur le chemin de la grâce. Il a longtemps été admis dans la pensée populaire que l'artiste avait un don, qu'il était investi par un pouvoir sacré, d'autant plus lorsque son talent dépassait l'entendement du commun des mortels, et bien davantage lorsque celui-ci se manifestait précocement. Le don, c'est la divinité qui nous tombe dessus, c'est avoir les yeux d'un être sacré dans un monde d'hommes, c'est avoir les yeux d'un dieu. La vision dans de nombreux concepts spirituels est d'ailleurs appelée le troisième œil : la vision du monde, tout comme la vision philosophique qui mène vers la sagesse. Le grand œil de l'esprit, qui lorsqu'il est ouvert accède à la connaissance et la compréhension, de son rôle à jouer sur terre et des clés de ses interactions avec ses contemporains afin de vivre sereinement jusqu'à une certaine forme d'ascension spirituelle. La vision englobe donc tout un tas de concepts, de regard porté sur le monde, physiquement ou spirituellement. On ne voit pas qu'avec ses yeux physiques.

Peut-être que voir, être dans une perception ouverte, c'est aussi avoir conscience de soi : il faut probablement être capable de régler certaines choses dans sa vie avant de pouvoir regarder, ou si nous ne sommes pas capables de le faire, c'est alors d'évacuer certains problèmes. Je ne peux pas m'empêcher de contempler, d'être dans la rêverie : un paysage, c'est assez facile de le regarder, de se perdre dans la beauté de la nature, la nature n'a pas de conscience d'elle-même elle ne nous renvoie rien. Mais qu'en est-il du regard posé sur un

autre être humain ? Je ne peux m'empêcher d'en observer un (une) quand il (elle) m'attire, par forcément sexuellement, bien que nous puissions penser qu'être attiré visuellement par un être humain c'est le désirer, mais par ce que la personne dégage, comment elle bouge, son visage, l'ourlet de ses lèvres, ou sa manière de regarder le monde justement : l'imaginaire se mêle à mon regard, et je ne peux décrocher de ma « cible », il ne faut pas que j'en perde une goutte tant que je peux en profiter. On me dit souvent que j'ai un regard perçant, parce que je regarde dans les yeux, on a l'impression que je vais au fond des choses : mon regard n'est pas intrusif, il est curieux et se délecte de la beauté : que cette beauté entre dans les canons connus ou non, je suis très sensible à ce qui est catégorisé comme laid aussi. Les gens sont souvent outrés d'être regardé. Ils pensent qu'on les dévisage, probablement qu'on leur vole une partie d'eux-mêmes, car ils ne sont pas capables dans l'instant de se regarder eux-mêmes. Le seul regard qu'ils sont capable de se porter, c'est celui du miroir, et peu de gens sont à l'aise avec leur reflet. Les gens regardent leur apparence dans le miroir, ils n'ont pas toujours conscience du vaisseau qu'ils habitent, leurs corps, comme étant partis intégrante de leur être. Ils en sont coupés. Je ne compte plus les témoignages, depuis ma courte existence, de gens incapables de vivre dans la solitude. Les gens ont peur d'être face à eux, leurs yeux sont clos *sur* leur vie, tout comme *dans* leur vie. Ils ont peur d'être. Il y a des instants de perception dont notre regard ne peut s'empêcher de se nourrir, comme Cartier-Bresson qui lui les a photographié. Je ne peux m'en empêcher non plus. Voir, c'est pour moi comme respirer, mes yeux sont aimantés à la vie, et le monde réel, depuis ma propre perception, est une source inépuisable de plaisirs et de découverte, de choses qui font question et alimentent sans cesse ma curiosité. Aller au fond des choses donc, percer l'autre à jour, c'est souvent ce que l'on dit quand on regarde comme je le fais, sans détour, sans peur, guidé par une soif inextinguible de curiosité : regarder au fond de l'âme de l'autre avec toute la sienne.

L'esprit est une notion très liée au regard. Le troisième œil dont nous parlions plus haut habite l'âme. Si les pensées que nous avons peuvent être enregistrées au travers d'une machinerie du domaine neurologique, ou plutôt leur manifestation graphique sur des écrans, nous ne pouvons analyser ou voir concrètement ce qui s'y passe au dedans. L'expérience peut-être alors partagée oralement, mais jamais physiquement, autre que par le biais des arts plastiques, ou la poésie ou quelque autre forme possible de la transcription qu'un être humain puisse en faire. Merleau-Ponty dit : « *[il ne faut pas] considérer comme un autre visible « possible », ou un « possible » visible pour un autre, ce serait détruire la membrure qui nous joint à lui... L'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance pure, sans masque*

ontique »²². À savoir, ce qui n'apparaît pas, n'est pas une chose que nous devons chercher à faire paraître ? Le langage plastique, bien que différent du monde des idées puisque dans le monde sensible, serait-il comme je le pressens une traduction maladroite d'une chose si parfaite que l'on ne pourrait extraire totalement comme depuis leur état exact du monde des idées ? Les visions mentales se trouvent dans un ailleurs qui nous dépassent encore, c'est en ceci que l'idée d'esprit intervient. Dans l'idée générale, le corps est l'esprit sont deux entités qui vivent en symbiose, si l'on peut dire, et qui sont en quelque-sortie séparés et liés à la fois. Le corps est mortel, mais l'esprit est immortel, tout comme le monde des idées. Une idée émise, ou posée par Socrate lui a persisté, puisque par la transmission orale ou écrite, elle nous est parvenue. Nous touchons un paradoxe du bout des doigts. Le monde intelligible n'existe qu'au travers du monde sensible, puisqu'il faut avoir une masse, un corps et un intellect pour pouvoir penser et transmettre celle-ci. L'homme est double²³. Et si l'homme est double, il peut être dans une certaine ambiguïté par rapport à une question d'espace ; il peut être ici et ailleurs maintenant, il peut être dans l'ubiquité (monde sensible et monde intelligible). Tout comme les visions qui m'assaillent. Lorsque celles-ci apparaissent, mon corps est dans le monde physique, et d'un coup le monde intelligible se substitue à mon champ de vision du monde réel, la pensée devient plus réelle encore que le monde que nous connaissons tous, bien que mon corps soit physiquement toujours dans l'espace du monde terrestre. Mon esprit, ma pensée me transporte dans un lieu autre, je ne vois plus avec mes yeux physiques, mais avec ceux de mon esprit, de ma pensée, je voyage sans même déplacer mon corps.

Voir avec son esprit serait-ce voir un monde extraterrestre ? Nous savons que même dans les pensées, les visions prennent toujours appui sur ce qu'une personne connaît, comme nous avons pu le voir plus tôt : on ne peut radicalement réinventer l'inconnu, car cet inconnu né de ce que nous connaissons, et comme nous le verrons au chapitre suivant, tout comme dans le monde des rêves, ce que le cerveau oublie ou ne connaît pas il le fabrique, mais pas à partir de rien, à partir de la mémoire, des connaissances et expériences d'une même personne. Donc l'être double que nous sommes, peut au travers des arts plastiques fabriquer , « *créer de toutes pièces des objets dédoublés ou doubles, telles que les œuvres d'art* »²⁴. Nous pouvons, d'un certain point de vue, injecter à l'objet cette même dualité dont nous sommes constitués et douer l'objet d'un aspect, la forme, et d'une âme, le fond.

22 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Saint Amand, Gallimard, 1996, p. 282.

23 Jacinto Lageira, *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013, p. 15.

24 *Ibid*, p. 17.

L'œuvre d'art est la manifestation de l'expérience d'un artiste mais aussi ce qu'il voit, dans son monde, et ce qu'il prévoit dans un monde autre, futur: mes pièces marquent le témoignage d'un moment que j'ai vécu sensiblement et intelligiblement, elles sont la preuve de mon expérience transcendantale ; ces pièces soulignent l'existence de ma pensée, voilà pourquoi je parle d'accouchement. L'artiste parle avec toute son âme : « *(l)'œuvre d'art est le produit du toucher, du tactile, du contact et de la manipulation ; perçue par ses récepteurs, elle est le résultat de l'optique, de la visualité, de la mise à distance, de l'intouchable* »²⁵. Nous déplaçons nos idées vers le monde sensible, nous portons au monde notre manière de voir. L'œuvre elle aussi est double. « *Nos expériences artistiques sont des approches sans mains, partiellement sans corps, sans contact corporel, ce qui n'est rien moins qu'une expérience tronquée, comme si les œuvres n'avaient pas de masses, de poids, de textures, de rugosité, de poli, de froideur ou de chaleur* »²⁶. L'œuvre porte en elle les traces de notre existence, elle montre ce que nous avons fait, ce que nous sommes. L'objet à sa vie propre, en tant qu'œuvre, mais elle est aussi l'enfant de l'artiste, elle est le résultat de son *voir*.

L'œuvre d'art est en effet une chose qui nous fait vivre une expérience sans même qu'on l'expérimente réellement. Bien que la vision vienne de l'organe, et comme nous l'avons vu, vient aussi avec notre mémoire et notre expérience personnelle, puisque cette mémoire comble les vides, les pièces manquantes. L'œuvre d'art est comme une pensée devenue sensible. Elle nous sert de support, elle nous tire vers l'invisible. Nous touchons avec les yeux (haptique), probablement parce que les deux sont liés. Tout comme les yeux sont une extension du cerveau, les mains sont l'extension des yeux, ce qui par déplacement nous permet d'avoir la sensation du toucher ne serait-ce qu'en regardant, grâce à la peau, lien tenu entre l'extérieur que représente l'altérité et notre intérieur, viscéral. La perception, c'est donc aussi la sensation. Nous sentons dans notre chair avec nos yeux, nous revivons l'expérience déjà vécue que nous transposons sur un nouveau support, comme par exemple une œuvre d'art qui nous permet de créer de manière inconsciente une nouvelle expérience faite du syncrétisme de toutes les sensations que nous avons connu jusque-là. Se mêlent alors des sensations et des intentions de l'artiste auteur de l'œuvre à notre vécu, la mémoire de notre corps et de notre esprit. Expérimenter une œuvre d'art, c'est réactiver notre mémoire, notre sens haptique aussi, c'est mettre en mouvement notre vision physique et celle de notre esprit. Jacinto Lageira rappelle la théorie de Richard Wollheim en prenant différents exemples

25 Jacinto Lageira, *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013, p. 20.

26 *Ibid.*, p. 21.

d'artistes afin d'illustrer le « *dédoublement à la fois concret et irréel de la vision* »²⁷ dont celui de James Turrell. Turrell est un artiste dont je me sens extrêmement proche, non par la forme mais par le fond : nous ne travaillons pas le même matériau mais il me semble que nous parlons de la même chose. Si Turrell ne formule pas son travail comme tenant du rêve, car il travaille directement des matériaux dans le monde sensible, d'où lui vient son inspiration ? Celui-ci dit : « *I use light as material to work the medium of perception, basically the work really has no object because perception is the object. And there is no image because I am not interested in associative thought* ». (La lumière est le matériau que j'utilise, la perception le médium, mon travail n'a pas de sujet, la perception est le sujet, il n'y a pas d'image car la pensée associative ne m'intéresse pas)²⁸. Marcella Lista résume sa démarche avec ces quelques mots : « *agir sur la perception de l'espace existant, empêcher sa réception passive, pour conduire le spectateur au dépassement de soi* »²⁹. Il est donc bien question de perception de l'espace, dans l'espace et le temps dans l'œuvre de Turrell. Tout le monde a expérimenté l'espace, c'est même dans l'âge primal que nous le faisons, pour attraper un objet ou bien nous déplacer. Les yeux du spectateur, face à l'œuvre, agissent tout comme sa sensibilité intellectuelle et tactile bien que l'œuvre de Turrell n'ait pas de masse, son travail est fait de lumière. Bien qu'il soit question d'état éveillé lorsque nous contemplons l'œuvre de Turrell, puisqu'il faut se déplacer en galerie ou en musée voir dans le désert pour (bientôt) contempler son œuvre majeure le *Roden Crater*, la question de la rêverie intervient. Rien à voir (?) avec le rêve nocturne que nous aborderons dans la partie suivante, mais la notion de rêve intervient pourtant. Il y a dans les travaux de Turrell, et dans les miens ou du moins ce que je souhaite faire apparaître, quelque-chose qui tient du rêve. Mon travail tient du rêve parce qu'il suscite chez le spectateur un instant qui se dérobe au monde réel, bien qu'en faisant partie intégrante de par la matière dont il est constitué, il est là sans être présent en même temps, il est dans le monde sensible et intelligible à la fois.

Dans mon travail se pose la notion de perception en ceci qu'elle fait travailler le sens haptique, le cerveau, mais aussi la mémoire. Les thèmes que j'emprunte parfois dans la mythologie connue bien qu'étant réorganisée au travers d'une mythologie plus personnelle touche la culture du spectateur, l'aide au travers d'un puzzle syncrétique à constituer une vision nouvelle faite des prélèvements que j'effectue dans mon monde intérieur mais aussi

27 Jacinto Lageira, *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013, p. 25.

28 Propos de James Turrell sur le site d'Almine Rech, son galeriste.

29 Marcella Lista, « TURRELL JAMES (1943-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/james-turrell/> (consulté le 28 avril).

dans la culture commune. J'oriente aussi mes sculptures vers un but particulier : celui de troubler la perception du spectateur pour le réveiller. Par exemple, pour la pièce *Waiting for Your Wake-Up* qui est une chimère faite sur la base d'un animal connu :



Waiting for Your Wake-Up, fourrure, terre synthétique, polyuréthane, résine, verre, plâtre, lin,
50x35x30cm, Paris, 2012.

Ce qui agite la mémoire du regardeur, c'est, notamment, de reconnaître sans vraiment savoir.

Ainsi, le cerveau comble les vides, les points sombres que l'observateur trouve. Les éléments telles les cornes sont des défenses de sanglier : cet élément rajouté provoque forcément un questionnement. Comment un animal peut-il être si familier³⁰ et en même temps inconnu ? J'aime ce sentiment, de réorganisation, de renouveau avec du connu. Cette pièce, cette chimère agit sur la perception décrite par Baudelaire. Je compare le spectateur à un convalescent, être adulte est presque une maladie chez la plupart des hommes car, selon moi, elle l'empêche de se retrouver dans le même état que durant l'enfance, elle le coupe de la surprise, des besoins d'ivresse, d'enthousiasme et d'émerveillement. Rappelons-le, l'enfant est ivre de découverte, chaque nouveauté est un univers à parcourir. L'adulte est quant à lui dans la connaissance et l'expérience, et ce qui lui est familier est devenu trop vulgaire. Pourtant, dans la perception de l'adulte existe toujours cette vision de l'enfance. Ma Chimère placée à peine au dessus du regard humain plonge ses yeux d'apparence vivants dans ceux du visiteur. Elle le condamne à retrouver ce sentiment, elle le juge. Il a envie de toucher sa fourrure. Il est attiré par la forme et repoussé par son sentiment. Il se demande ce qui s'agite en lui. J'ai pu constater lors de l'exposition de cette pièce deux cas de figure : un émerveillement total, un grand intérêt, les yeux des visiteurs se mettent à briller d'enthousiasme, mais aussi une autre moitié exprimant de la colère. Plusieurs visiteurs, m'entendant répondre au premier de ce que j'avais souhaité faire, se sont mis en colère ou sont devenus agressifs en disant qu'ils n'avaient pas perdu la part d'enfant en eux. Pourtant, cette colère pousse à la réflexion : ce sentiment fort n'est-il pas l'expression d'une forme de frustration ? Le monstre, tel un animal dont le massacre de bois aurait disparu, semble sortir du mur, il est en position statique et calme, les bras croisés : il personnifie l'enfant latent en chacun, ses rêves, il en est le symbole, le miroir de l'enfance, il est le gardien des portes du souvenir des merveilles et de la simplicité qu'est la jouissance de voir, de percevoir. Quand on est enfant et que tout est nouveau et brillant, et superbe, quand le réel devient petit face à l'immense univers de l'imaginaire, quand tout est possible et qu'à la réalité se mêlent nos pensées extrêmement vivaces, oniriques et puissantes. Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer un groupe d'enfants en train de jouer ! Les expressions défilent sur leur visage à une vitesse vertigineuse à tel point qu'on pourrait imaginer qu'ils affichent et ressentent plusieurs émotions à la seconde. Ils gesticulent, sautent, dansent, grimacent, rigolent, ils sont dans un état d'être très présent, dans un instant sans cesse bouillonnant et sans préoccupation autre que celle de jouir. Ils n'ont pas encore les entraves qu'ont les adultes, celle du regard de l'autre, de la réflexion, du qu'en-dira-t-on. Mon travail

30 Sculpté sur la base d'un renard.

consiste à pousser le spectateur à devenir autre « *physiquement et psychiquement* »³¹.

Certaines expérimentations, par le biais des œuvres d'art accentuent le système perceptif. Expérimenter une œuvre d'art pousse les possibilités perceptuelles que nous possédons. Avoir une expérience esthétique, dont le corps devient le matériau, surtout chez Turrell. Tel est le but que je me suis fixé il y a bien longtemps, le spectateur faisant face à l'une de mes pièces deviendrait un récepteur, il se verrait recouvrer tout ce qu'il a oublié de son passé d'enfant, en état d'être ouvert et curieux : « *(e)n tant qu'objet et sujet de la perception – l'œuvre agit sur moi et je m'engage en elle -, le spectateur évolue en de multiples seuils perceptifs qui l'attirent tantôt vers la sensation, tantôt vers la mise en ordre du perceptuel, dynamique qui requiert des croisements et des distinctions sans couper l'ordre sensoriel de celui du perceptuel* »³². L'œuvre d'art comme le corps est un outil perceptible et de perception. Un va-et-vient s'opère entre elle et son spectateur. Expérimenter une œuvre, c'est communiquer avec elle : nos sensations se mêlent à son histoire, dont seul son apparence communique en nous, réveille notre mémoire et notre propre expérience, et tel un cerveau autonome nous fait connecter en nous des idées nouvelles, des sentiments, des souvenirs. Merleau-Ponty rappelle comment le peintre « *(prête) son corps au monde (pour) que le peintre change le monde en peinture* »³³. En effet, pour bon nombre de théoriciens, il est question de l'âme. Cette âme pourvue d'yeux qui démystifie l'illusion du réel, et que l'artiste, au travers de son corps arrive à transmettre sur le tissage de la toile. L'artiste communique par sa perception vers celle des autres. Merleau-Ponty parle d'ailleurs de transsubstantiation, soit de transcender la matière, la passer d'un état à un autre, en l'occurrence ici, d'utiliser des matériaux pour les faire devenir une expérience esthétique ; comme l'alchimiste, l'artiste insère sa vision dans l'œil de l'autre tel un charme magique, il change le banal en sublime, le plomb en or. Lorsque l'artiste voit une chose remarquable (à ses yeux), il tente de la retrouver plastiquement (par lui-même et les moyens du langage qu'il saura mettre en place), ce que son esprit lui met en lumière. Il tente de l'apporter dans le monde. Tout ce qu'il voit lui est accessible, c'est-à-dire qu'il y a accès par sa compréhension, son regard en l'envisageant éventuellement comme un fait nouveau, il l'intègre automatiquement vers une certaine recherche. D'ailleurs, l'artiste n'offre jamais une reproduction parfaite de la réalité. Son caractère, son regard se mêle à son travail et son exécution. Les mains sont l'extension des yeux. L'artiste dépose son regard dans son travail, il traduit à sa manière, de façon inimitable ce qu'il perçoit du monde, il « *conquiert*

31 Jacinto Lageira, *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013, p. 315.

32 *Ibid.*, p. 317.

33 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Espagne, Folio plus, 2006, p. 12.

(absolument) tout »³⁴, il a « le don du visible »³⁵. Le tableau d'un artiste, c'est l'expression de son œil qui « voit le monde »³⁶ ; il y apporte les choses qui lui manquent, son tableau est sa propre réalité, sa manière de le percevoir. L'œuvre d'art, l'enfant de l'artiste, « ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité »³⁷.

I – 1 - 2 Le rêve nocturne et le sommeil.

Dans l'idée générale, on dit du sommeil qu'il est réparateur, il serait celui qui nous permettrait de nous reposer, de recharger les batteries, de renouveler notre énergie. C'est en partie vrai, mais c'est loin d'être l'exacte vérité ; le rêve, durant le sommeil paradoxal, fait travailler le cerveau qui consomme beaucoup de glucose. Nous consommons donc de l'énergie. Les recherches scientifiques sont par essence des recherches, et les théories, les expérimentations ne nous permettent pas d'affirmer avec exactitude des faits arrêtés, cependant les travaux se succédant au rythme des apparitions de nouveaux scientifiques et du fruit de leurs recherches nous permettent malgré tout de poser de nombreuses choses. Le sommeil et le rêve sont communs à toute l'humanité, ils fascinent et déroutent. Hypnos et Thanatos sont les dieux jumeaux mythiques qui représentent respectivement le sommeil et la mort ; si l'on a associé le sommeil et ce qui se passe en son sein aux dieux, c'est bien parce que depuis la nuit des temps, cette phase quotidienne ou presque dans la vie des hommes est un véritable mystère. Le rêve d'ailleurs, a longtemps fait penser à l'homme que cette étrange activité nocturne, bien que nous paraissions inanimés, était le témoignage de l'existence de l'âme, de l'esprit, une partie immatérielle du corps humain qui voyageait, avait une vie distincte de celle de nos jours³⁷, selon J. Lubbock, H. Spencer et B. Malinowski, et qui serait à la base de nombreuses civilisations et religions³⁸. L'homme a longtemps comparé le sommeil à la mort car lorsque nous dormons, nous paraissions sans activité, comme mort. Or il n'en est rien, bien au contraire. Le sommeil chez l'homme, comme chez l'animal³⁹ se divise en plusieurs parties distinctes : trois phases. D'abord, une phase de pré-sommeil ou

34 Son Lux, *Alternate world*, « and conquer everything », 2013.

35 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Espagne, Folio plus, 2006, p. 18.

36 *Ibid.*, p. 19.

37 Ce qui renvoie aussi au fameux rêve du vol dont nous parlerons plus tard.

38 Michel Jouvet, *Le sommeil et le rêve*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p. 38.

39 Chat, chien, rat ou éléphant ont été étudiés cependant de nombreux animaux ne l'ont pas été, on ne saurait être catégorique en englobant tout le règne animal.

l'endormissement, phase qui permet au corps de ralentir tranquillement, de se détendre : le système d'éveil ne doit pas être excité et les besoins naturels doivent être satisfaits. Puis, si tout est réuni, vient la phase de sommeil lent. Les ondes mesurées sur plusieurs sujets montrent des courbes de grandes amplitudes et très lentes, la température du corps peut se mettre à baisser puis se stabiliser, ce qui prépare le corps à accéder à la troisième phase, le sommeil paradoxal. C'est durant ce sommeil paradoxal que vient le rêve. Il peut être conscient ou non, certains arrivent à orienter leur rêve, il peut être cohérent ou absurde, le rêve est bien souvent, lorsque nous nous réveillons, un souvenir vague et parfois précis, il est en général troublant. Pourquoi ? Parce que nous y vivons régulièrement des choses qui dépassent ce que nous appelons réalité. Nous l'avons étudié précédemment, les images dans le cerveau sont enregistrées au cours de la journée, au travers du filtre de notre perception. Lorsque nous avons les yeux ouverts, nous captons le monde « réel », nous voyons sans vraiment regarder absolument tout, et ces informations prélevées par les yeux sont ensuite transformées en pulsions électriques qui sont envoyées vers le cerveau qui joue le rôle de traducteur pour nous. Ces informations sont donc traitées, mais aussi enregistrées. Comme le proposait Huxley, le commun des mortels ne peut traiter absolument toutes ces informations et encore moins les enregistrer dans leur intégralité. La théorie du même auteur quant à ce que nous regardons, et qu'il appelle « *valve de réduction* »⁴⁰, nous permet de réduire les informations, depuis la source, au strict nécessaire à chacun, car rappelons-le, la perception est constituée de la vision mais aussi de la mémoire et de l'expérience de tout un chacun. Autrement dit, nous n'enregistrons pas tous les mêmes informations, et ne sommes pas non plus attirés par les mêmes choses. Nous formons nos yeux ou plutôt notre regard à notre propre goût. Ce que nous appelons le rêve, qui se déroule durant le sommeil paradoxal, est une nouvelle manière de traiter les images. Il nous paraît très difficile de considérer l'onirologie⁴¹, c'est pourtant une science étudiée par plusieurs scientifiques depuis plusieurs décennies. Le Professeur Juvet durant ses recherches tente de rassembler les données récupérées par ses prédécesseurs et confrères ainsi que les siennes propres afin de trouver des réponses au grand mystère du sommeil et du rêve. Malgré les nombreuses études effectuées jusque-là, personne n'a pu encore définir la fonction du rêve⁴². Nous savons tous, êtres humains capables de cognition, que nous rêvons et nous rapporter ces rêves par la parole, dans une certaine mesure. Tout le monde aussi s'accordera à dire que les rêves, une fois réveillés, s'effacent progressivement,

40 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977, p. 25.

41 Onirologie : « Somme des connaissances concernant les rêves; étude des rêves », selon le C.N.R.T.L. , URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/onirologie> , (consulté le 6 mai 2015).

42 Michel Juvet, *Le sommeil et le rêve*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p. 17.

les images se délitent, le souvenir s'amincit jusqu'à sa disparition...mais pas toujours, pas pour tout le monde. Le trouble que nous ressentons vient du fait que nous avons l'impression d'avoir vécu dans la réalité, lorsque nous nous éveillons dans une tout autre. Le rêve dans sa substance tout comme dans son processus ou sa fonction nous échappe.

Personne ne sait jusque-là à quoi sert le rêve dans le fonctionnement du corps humain. En revanche, nous savons aujourd'hui que « *le rêve est une activité programmée du cerveau* »⁴³ ; ce phénomène fait partie intégrante de notre fonctionnement, d'ailleurs, l'évolution a conservé celui-ci dans notre comportement au fil du temps. Plusieurs théories se dessinent malgré tout, réfutées parfois, jamais affirmées. Bergson imagine le rêve comme étant le résultat d'une « *image rétinienne (entoptique)* »⁴⁴, pour Freud, le rêve est une sorte de système visant à évacuer les frustrations accumulées en état d'éveil⁴⁵. F. Crick et G. Mitchison posèrent leur théorie en 1983 : pour eux, le cerveau envoie quotidiennement des informations au cerveau, plus particulièrement aux synapses qui peuvent être saturées suite à la conservation de toutes ces informations. Ces informations, suite à leur stockage trop long, pourraient donner naissance à des hallucinations des suites des connexions trop fréquentes et fatiguées de synapses surchargées : le sommeil paradoxal serait chargé d'éliminer ces trop pleins de données accumulés sous la forme de rêve qui agirait tel un nettoyeur en libérant les informations moins utiles pour laisser la place à de nouvelles. Le rêve pour eux aurait une fonction de « *valve de réduction* »⁴⁶, pas du point de vue perceptif mais plutôt mnémonique et des choses qui nous sont nécessaires au cours de notre apprentissage et notre évolution au cours de la vie⁴⁷. Cette théorie reste néanmoins spéculative faute de preuves suffisantes. Il nous est donc, pour l'instant, impossible de définir le rêve nocturne. Nous ne pouvons que comprendre ce qui se produit physiologiquement, telles que les hausses ou baisses de température, le comportement du corps, une certaine activité oculaire attestant de la vision du rêveur : en effet, un sujet endormi montrera des signes d'activités oculaires, mouvement de l'œil, ce qui laisse à penser que même les yeux fermés, le dormeur voit par la pensée, il fait une « *exploration de l'imagerie onirique* »⁴⁸. Le cerveau en vient même à nous troubler, il nous arrive durant un rêve de nous demander si justement nous rêvons, tellement ce que nous vivons dans l'instant et ce que nous voyons nous paraît similaire à la « *réalité* » : « *La conscience onirique ressemble ainsi à celle du sujet éveillé en proie à des hallucinations.*

43 Michel Juvet, *Le sommeil et le rêve*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p. 81.

44 *Ibid.*, p. 39.

45 Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Saint-Amand, Gallimard, 2011, p. 67.

46 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977, p. 25.

47 Michel Juvet, *Le sommeil et le rêve*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p.163-4.

48 *Ibid.*, p. 83.

L'image onirique ou hallucinatoire déclenchée par un système endogène situé sur le tronc cérébral est considérée comme la réalité, même si elle est fantastique »⁴⁹. Une fois de plus, notre cerveau semble nous tromper, ou bien plutôt, voici une fois de plus la preuve que la perception de ce que nous appelons réalité est tout à fait discutable. Bien entendu, nous pensons pour la plupart, que l'activité diurne est plus tangible : nous en avons des souvenirs presque palpable, en tout cas enregistrables et arrêtables mécaniquement grâce à la technique, ce qui passe pour preuve alors que cette tangibilité ne résulte que d'un processus chimique. Mais alors, qu'en est-il lorsque le cerveau nous fait montrer ce que nous ressentons comme réalité ? Le professeur Jouvet a mené plusieurs expériences : celle sur les chats pousse à confirmer cette idée. Le chat durant le sommeil paradoxal peut faire la démonstration de différents comportements propre à son activité diurne. Outre les mouvements oculaires, il est capable de montrer des signes « *d'agression prédatrice* », de donner des coups de patte dans le vide vers un « *but imaginaire* », mais encore, « *un comportement de peur* », voir même de « *rage, [...] dos arrondit, les oreilles abaiss(ées) vers l'arrière, [...] la bouche (ouverte) vers une mimique évoquant la morsure* »⁵⁰ : le chat persuadé d'être face à telle ou telle circonstance réelle réagit de manière significative, son cerveau le trompe. Comme nous l'avons relevé plus tôt, Huxley compare la vision de l'homme sain à celui fou : le fou, en proie à des hallucinations par exemple, perçoit lui une réalité tout autre. L'artiste, dans une mesure autre voit la vie d'une manière différente. Il pourrait parler de la même vérité que l'homme sain, pourtant il voit d'autres choses que lui. Ceci se rajoute à la question de la perception étudiée plus haut. Lorsque notre corps réagit d'une manière M face à un stimulus, il semble montrer qu'il est dans la réalité. Il est dans l'illusion de la réalité de l'éveil lorsqu'il est finalement endormi. Le cerveau plutôt que de collecter les images au travers des yeux, se sert de la mémoire, pioches à l'intérieur de ce qui doit ressortir, ce qui nous tracasse ou nous obsède, ce qui est dans notre vie. C'est probablement la même chose pour un malade pathologique qui hallucine. Le sujet des persécutions devrait voir ses hallucinations constituées des images stockées dans sa mémoire. Que nous voyons la réalité ou ce qui nous semble l'être paraît toujours être constitué de notre perception, des images prélevées par l'organe oculaire traduit par le cerveau et enregistrées puis stockées dans celui-ci. La vision et la recherche scientifique sur le sujet sont donc en constante évolution, même si celles-ci est assez lente. Nous avançons à pas de velours dans un monde parfaitement inconnu ou presque. Mais les scientifiques ne sont pas les seuls à tenter l'expérimentation.

49 Michel Jouvet, *Le sommeil et le rêve*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p. 131.

50 *Ibid.*, p. 93, 94.

Les surréalistes voient dans l'exploration du rêve nocturne et sa consignation dans des pages avant toute extraction artistique un moyen de voyager au cœur de sa propre intériorité, il partage même entre eux leurs rêves personnels. Le rêve est pour eux une forme de poésie, les morceaux d'un puzzle étrange dont ils se servent pour composer leurs œuvres littéraires ou plastiques. Le surréalisme est un mouvement post-première guerre mondiale, « *les hommes ont été profondément marqués par l'absurdité du conflit, les massacres et la propagande* »⁵¹. À la fin de la guerre, Breton, Eluard, Soupault, Masson, Ernst « *s'insurgent [...] contre la civilisation occidentale et chrétienne, la morale bourgeoise, le rationalisme, la littérature héroïque. Ils admirent Rimbaud et surtout Lautréamont* ». Pour ces hommes « *dénoncer l'absurdité du monde est, chez eux, inséparable du désir de redonner sens à la vie* »⁵². Breton et Soupault tentent plusieurs expériences au travers de la littérature et donnent naissance au mouvement surréaliste, en 1919, grâce à la fameuse écriture automatique, probablement influencé par les écrits de Freud et ses théories à propos de l'inconscient⁵³: ils laissent libre cours à leur pensée, et laissent leur main déambuler sur le papier, écrire la moindre chose qui traverse leur esprit. Breton définit avec la proclamation du mouvement surréaliste en 1924 la définition de ce nouveau mot : « *N. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle de la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* »⁵⁴. Ce qui est radicalement nouveau, ce n'est plus de tenter de conscientiser le monde, de le théoriser ou encore de rechercher spécifiquement à renouveler le support, un médium ou la technique bien que le mouvement l'ait forcément fait. Les hommes, dans un élan d'humanité, souhaitent laisser s'exprimer leur nature profonde : en eux se trouvent les réponses, toutes les réponses, bien que les artistes malgré leur apparent laisser-aller d'expressivité inconsciente aient sûrement formé intelligiblement leur langage. « *Les peintres (surréalistes) s'inspirent de leurs rêves (pour créer). C'est l'avènement de l'imaginaire dans l'art* »⁵⁵. Et bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de peinture surréaliste, de règle, de code, il y a autant de manières que d'artistes, de techniques différentes (peintures, collages), à l'image de l'éclectisme des hommes composant le mouvement, venant d'absolument tous horizons, et tous amis⁵⁶. Aussi, ils s'intéressent à toute la culture passée de

51 Anne Egger, *Le Surréalisme, la révolution d'un regard*, Tours, Édition Scala, 2002, p. 15.

52 *Ibid.*

53 Car bien que le travail de l'homme ait été énormément critiqué, Freud a su ouvrir sa recherche au monde, et poser les premières pierres de ce qui serait un sujet sans cesse étudié par la suite

54 Extrait du manifeste de Breton in Anne Egger, *Le Surréalisme, la révolution d'un regard*, Tours, Édition Scala, 2002, p. 17.

55 *Ibid.*, p. 19.

56 Au sortir de la guerre, français, allemand (et bien d'autres nationalités) se mélangent, se côtoient, fraternisent.

l'homme, rien n'échappe à la vision surréaliste (mythologie, légendes etc). Ils procèdent à l'avancée des visions, même technique, la photographie et le collage n'étant à l'époque pas encore entré en art, ils s'en servent pour faire des assemblages afin de créer de toutes nouvelles réalités. Aussi, « *dans leur recherche de nouveaux territoires, conjuguant liberté formelle et authenticité, les surréalistes se sont tournées vers les arts marginaux : ceux des médiums, des fous, des autodidactes, des enfants... Les dessins des médiums du XIX^{ème} siècle, produits dans un état second, sans souci de savoir-faire, dévoilent un automatisme gestuel et rythmique* »⁵⁷. Ce qui compte pour eux c'est l'expression libre, celle de ceux catalogués plus tard dans l'art Brut par Dubuffet qui relâchent leur esprit sur le médium, qui ne se laissent pas corrompre par le monde ou la culture⁵⁸ et donnent les pleins pouvoirs à leur inconscient, à leur imaginaire, ou au message devant passer au travers de leur corps. Ils laissent leur corps devenir l'avatar du message. Ils sont les vaisseaux d'une chose qui les dépassent sans forcément chercher à comprendre ce qui se produit : ces hommes cherchent une forme de communion avec leur esprit, ils tentent de s'épanouir au travers d'un certain changement. Bien que Freud ne soit traduit en français en 1926, les surréalistes connaissent déjà ses travaux. Breton travail dans un service psychiatrique dès 1916, « *Ernst dès 1912 parce qu'il a étudié la psychologie à l'université* »⁵⁹. Alors l'inconscient doit s'exprimer de quelque manière que ce soit, et « *faire surgir les images enfouies – automatisme, transe, hallucination, état second, demi-sommeil avant de les fixer sur la toile* »⁶⁰. Nous sommes là dans un travail proche de celui d'un chaman. Les surréalistes communiquent avec un au-delà du réel, entre absurdité et poésie. D'autres encore travaillent sur leur support le fruit de leur analyse de ce déversement d'inconscient, en nous livrant leur manière de voir réfléchi⁶¹. La destruction des idées reçues, des images trop attendues passent aussi par la moulinette des surréalistes. Leurs travaux sont nouveaux et brisent la nature conventionnelle des choses. Ils offrent un nouveau regard sur le monde, en exhibant leur sincérité plastique. Mais encore, les surréalistes attirent le regard sur les choses du quotidien.

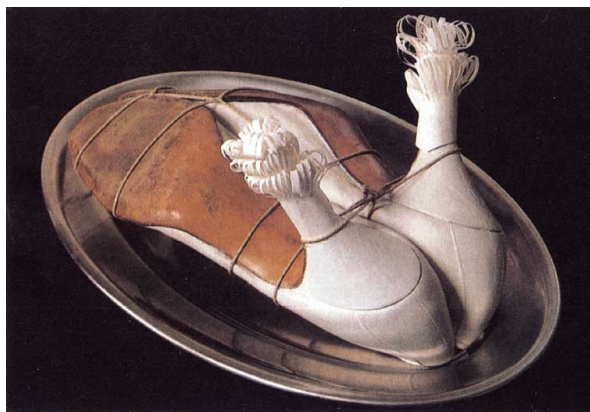
57 Anne Egger, *Le Surréalisme, la révolution d'un regard*, Tours, Édition Scala, 2002, p. 39.

58 Dubuffet fera entrer en art brut notamment ceux qu'il estimera indemne de culture.

59 Anne Egger, *Le Surréalisme, la révolution d'un regard*, Tours, Édition Scala, 2002, p. 39.

60 *Ibid.*

61 Reflet d'eux-même mais encore leur travail est formulé, composé, plastique et pas si hasardeux, plutôt subtil.



Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, 1936, assemblage, 14x21x33cm, Moderna Museet, Stockholm⁶².

Ici par exemple, en retournant une paire d'escarpins, en les ficelant et les recouvrant d'un manchon la pointe de chaque talon, Oppenheim transforme la chaussure en membre d'oiseau rôti, il rappelle que la chaussure est faite de cuir, soit de peau animale tannée qui rappelle la peau cuite d'une volaille, mais surtout, il change la fonction de l'objet manufacturé ; il en fait une chimère, une tache, un nuage qui prend la forme d'une chose tout à fait autre, subjective, arbitraire, et drôle. Il en fait un objet surréel, l'imaginaire se surajoute à la vision classique, à la perception simple. Le surréaliste joue avec la perception, il démontre que rien n'est réel, que tout est un jeu, et que la subjectivité entre en jeu à tout moment, surtout dans le quotidien. Il aide le spectateur à transcender son regard, à l'élever, à le pousser à ne pas stagner dans les habitudes et à l'ouvrir à un regain d'émerveillement.



Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1943, Assemblage, cuir et métal, 33,5x43,5x19cm, Musée Picasso, Paris⁶³.

62 URL : <http://lapluiequipasse.hautetfort.com/media/01/01/3016980425.jpg> (consulté le 29 avril 2015).

63 URL : <http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2013/11/9.jpg> (consulté le 29 avril 2015).

Dans l'image précédente aussi, Picasso⁶⁴ change le regard du spectateur : à partir de deux éléments d'une bicyclette et au travers de l'assemblage, il organise une sculpture faite d'objet du quotidien et forme la créature mythologique de l'histoire légendaire grecque. Avec cette œuvre, Picasso est un créateur de poésie haptique, il rend palpable les images du passé considérées comme légendes oubliées ; la manufacture industrielle devient la matière première d'une créature chimérique. Le morne quotidien en est transcendé. Le cadavre exquis lui, à la base littéraire puis plus tard aussi un moyen d'expression graphique, est la somme des visions pensées entrecoupées de plusieurs personnes, et formant un grand tout, cohérent ou non, mais bien souvent très amusant. Comme si chacun des participants était une partie d'un corps plus grand, nous pouvons trouver souvent dans le cadavre exquis graphique une beauté disparate entre les différentes expressivités inconscientes. C'est une vision intéressante de l'aspect collaboratif de plusieurs esprits, plusieurs perceptions différentes, qui rappelle la fraternité des hommes entre eux et leur rapprochement de quelque manière que ce soit, mais encore un grand tout fait des images regroupées étrangement par divers éléments comme dans le rêve. De plus, les surréalistes donnent à voir l'invisible, que l'on donne à voir en ne montrant qu'une partie allégorique issue du langage inconscient, et qui sous-entend qu'une autre partie plus importante peut-être est cachée derrière, suscitée, afin de mettre l'imagination du spectateur en mouvement.

Mais ce n'est pas vraiment l'apologie du surréalisme que je souhaite faire ici, hormis peut être un rapprochement lorsque nous parlerons de la question du processus. Le dessin automatique par exemple est une forme d'abandon⁶⁵, une manière de laisser sa main courir sous l'égide de l'inconscient de manière à former l'indicible, l'invisible, les trésors ou les cauchemars cachés au plus profonds de notre être. Nous pouvons, au travers de cette technique, être surpris par nous-mêmes, découvrir l'étendue d'un monde que nous ne supposions pas avant de tenter de l'explorer. De même, le travail des surréalistes à propos du rêve est aussi une manière de déconstruire le réel, ou de désir de sublimer le réel, ajouter une seconde couche de réalité pour la dépasser, la surréaliser, puisque fait à partir de la consignation des rêves nocturnes que les artistes notaient dès leur réveil, ou bien s'échangeaient lors de rencontres. Cette exploration de l'inconscient est proche du processus du rêve nocturne. Le cerveau, comme nous le disions, pioche çà et là des sensations, des images, parfois des sons ou des odeurs, pour construire une narration. Il construit de nouveaux

64 Qui s'est inspiré parfois au poème surréaliste ou encore à participé à la première exposition surréaliste de la galerie Pierre le 14 novembre 1925.

65 Pensons au travail d'Henri Michaux.

souvenirs à partir de souvenirs. L'inconscient parle sans que nous ne sachions toujours le comprendre ou l'interpréter : les surréalistes furent de grands gardiens du sommeil, des idées latentes et du non su, de tout ce qui nous submerge et nous hantent ou encore nous émerveille.

L'inconscient donc, joue un rôle important que ce soit pour les surréalistes, pour des artistes, mais aussi pour des chercheurs et théoriciens : « *De même qu'en nous dévêtant chaque soir nous replongeons notre corps dans un état primitif, de même en nous endormant nous déshabillons notre psychisme, nous le dépouillons de toutes les acquisitions, et nous retournons, non seulement par la nudité de notre corps, mais aussi par celle de notre esprit, à l'état de nouveau né* » nous propose Freud⁶⁶. Dormir, c'est donc mettre à nu notre psyché, c'est déposer le soir l'activité riche, même quand il n'y paraît pas, et que nous nous apprêtons à repartir, dans les bras de Morphée vers une réorganisation psychique, selon Freud. En fait, le sommeil n'est pas si réparateur. Si nous devions nous comparer à des batteries nous ne serions pas dans l'instant où nous allons les recharger, nous serions plutôt dans un moment d'activité. Rêver est une activité qui consomme de l'énergie comme nous le disions plus tôt, c'est une activité cérébrale qui nécessite de l'énergie. Il n'est pas rare suite à une nuit agitée, pleine de cauchemars ou des tracasseries qui nous préoccupent de nous réveiller brutalement, d'avoir besoin de sortir de cette activité trop vivace dont nous réchapons en nage et parfois même plus que fatigué. « *Quand je me couche, je fais quelque chose, je n'attends pas seulement le sommeil, je me prête au sommeil : la volonté de dormir empêche de dormir, le sommeil de la conscience n'est pas conscience de sommeil : il en est le contraire* »⁶⁷. Comme le propose le professeur Jouvet, en effet, dormir est une activité à part entière, qui nous demande cependant d'accepter de partir en état de veille, de reposer notre conscience, pour que notre inconscient prenne sa place ou bien cesse d'être muet et fasse son office nocturne. Merleau-Ponty le souligne, pas de possibilité d'accéder au sommeil si la conscience est excitée par les pensées : la trop grande réflexion, les soucis le stress provoquent inmanquablement l'insomnie. Quoi de plus difficile que l'insomnie. Ne pas dormir, c'est devenir fou. Le sommeil restaure notre individualité, notre intégrité, la nuit, l'inconscient fait le tri entre ce que nous conservons en mémoire, et met en scène si l'on peut dire, la mémoire et les images temporaires. Il coupe les jours, il structure le temps d'éveil : nous savons que nous finirons par nous couper du monde, pour nous reposer de lui, à plus ou moins long terme. Le sommeil fait mourir l'effort de la vie de l'homme dans le repos apparent et le calme momentané. Il nous protège, de nos pensées, il

66 Maurice Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique : Le Problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Tours, édition Belin, 2003, p. 185.

67 *Ibid.*, p.189.

nous permet de faire le vide et de porter nos réflexions à plus long terme : « demain est un autre jour » dit le vieil adage. Il nous permet de faire mûrir les décisions que nous allons prendre, bref, il est essentiel, tout autant que l'activité durant la journée. Le sommeil et le rêve participent ensemble et activement à nos vies, ils sont le cerbère, cette chimère à plusieurs têtes, qui veille sur nos nuits et nos jours par déplacement.

Le rêve nocturne est donc l'un des aspects, l'un des pouvoirs ou possibilités de notre cerveau qui nous guide vers une organisation de nos pensées au travers du classement, de l'évacuation de celles-ci. L'inconscient y règne en maître, il déverse ce que nous occultons, il parle pour nous. Mais bien d'autre état sont encore possible qui pourrait passer pour des états altérés de la perception humaine. L'état hypnagogique⁶⁸ par exemple représente ce seuil entre l'état d'éveil et celui de total endormissement, il est le protecteur du sommeil profond, paradoxal, propice à l'apparition du rêve. Et pourtant, cet état de transition est lui aussi propice au laisser aller des pensées puisque l'on parle d'hallucinations hypnagogique, ce phénomène qui fait que nous sommes capables de voir l'impossible, la transformation de formes étranges et incontrôlables ou presque ; c'est un moment durant lequel la conscience s'abandonne et où l'inconscient se réveille. Le sommeil est donc un processus naturel qui renferme encore bien des secrets, et il est surtout le moment de notre quotidien qui apparaît comme le plus dédié à la naissance des images. Seulement, le rêve ne peut-il être que nocturne ? Nous savons que la pensée peut être littéraire ou bien encore imagée. Comment alors la pensée se déroule-t-elle en images, quel est ce processus, et qu'en faisons-nous ?

68 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 64, 65 : « [État hypnagogique = fascination consciente, à laquelle on résiste, ne serait-ce que par la volonté de s'endormir, qui retarde le sommeil] », état hypnagogique est un terme d'abord inventé par Alfred Maury en 1848.

I - 2 - Le rêve éveillé :

I – 2 - 1 - Mémoire et image mentale.

La vision du rêve nocturne est donc un mélange de notre perception diurne, qui nous échappe assez pour la plupart. Au-delà des visions diurne perceptive et de celle du rêve nocturne, n'avons-nous pas encore une autre manière de voir ?

J'ai tenté de l'aborder plusieurs fois depuis le début de cet écrit, j'ai une manière particulière de penser, en images, essentiellement : je passe par elle. L'image est une chose qui compte ; sans mes yeux, je ne saurais pas par où commencer pour créer. Le monde que je peux voir de mes yeux est une source intarissable. J'ai une grande mémoire visuelle, j'arrive à observer énormément de choses dans un contexte neuf, et il m'arrive de pouvoir me déplacer la nuit dans des endroits qui me sont plus ou moins familiers, car même dans le noir, je peux me référer à ma mémoire du visible diurne. La perception est une chose qui comme vous l'aurez compris m'intéresse au plus au point ; le rêve nocturne comme précédemment abordé est un fait compliqué car c'est, comme pour chacun de nous, un monde où l'inconscient se déverse, et s'il nous parle de choses familières, de loin ou de près, il y a malgré tout dans le rêve nocturne quelque chose qui nous échappe. Alors, probablement pour ne pas subir de frustration, à plusieurs points de vue, j'ai depuis tout petit une autre manière de rêver : le rêve éveillé. Le rêve éveillé est une manière bien singulière de rêver, car il n'est point nécessaire de dormir et d'attendre que notre inconscient nous joue un tour, il suffit, même les yeux ouverts, de laisser son esprit vagabonder, ou mieux encore, de le diriger vers un but plus ou moins précis. Il y a de cela trois ans, j'ai effectué une étude sur ce que j'appelais alors le *brouillon mentale pré-crédation* : je l'avais à l'époque nommé ainsi car je me demandais, bien sottement, si le reste de l'humanité étaient capable de rêver en état d'éveil comme moi, je me demandais ce que l'autre avait dans la tête, et comment faisait-il pour se représenter les choses dans son esprit, comment il pouvait se projeter, bref comment pouvait opérer, lorsque c'était le cas, le processus de visualisation onirique. J'ai entendu toute mon enfance, les gens, les proches, les professeurs m'appeler Pierrot la lune, ou bien encore, j'entendais aussi les gens dire que j'avais la tête dans les nuages, que j'étais un petit rêveur. Ma mère m'a raconté bien des années plus

tard que lorsque j'étais enfant, même pas capable de marcher, je restais assis des heures, le regard perdu quelque part, sans jamais que rien ne puisse me perturber, dans mon petit monde comme elle apprécie de se le remémorer. Elle vérifiait toutefois si j'étais présent en m'appelant par mon prénom, de manière ponctuelle, pour s'assurer que j'étais toujours un peu là, ici, avec elle. Mais m'appeler n'a jamais fait que me couper quelques instants de ce monde ailleurs, car déjà, j'avais un pied ici, dans le réel, et un autre dans le monde des rêves. Le rêve éveillé est une sorte de débordement de la réalité, il va plus loin, il est plus fort, plus présent, car plus rare. Il y a donc eu dans ma vie un terrain propice, le monde de la nature omniprésent, une mère aussi qui d'après son aveu, sans jamais comprendre exactement ce qui passait en moi, m'a toujours laissé la liberté d'être celui que j'étais déjà, et donc, il se pourrait qu'il y ait une part d'inné, ma foi plutôt indéfinissable aujourd'hui : que cette part là soit génétique ou bien mystique, nous n'en savions encore rien.

Le rêve éveillé donc, quel est ce phénomène étrange, que bien plus de personne qu'on ne pourrait le penser utilise sans même y prêter attention : « *Tout se passe comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retrancher dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre. Davantage : comme si l'accès au monde n'était que l'autre face d'un retrait, et ce retrait en marge du monde une servitude et une autre expression de mon pouvoir naturel d'y entrer* »⁶⁹. Le monde du rêve n'existe pas sans le monde réel. On ne peut appeler rêve une chose sans qu'elle soit comparée à une autre qui tienne de quelque chose de différent. N'est rêve que ce qui peut être comparé à du non-rêve, soit la réalité. Aussi, faire un rêve éveillé, c'est tirer parti de la perception dite classique, extraire les éléments que nous percevons et les transformer pour accéder à notre monde intérieur dans toute sa singularité. Mon monde intérieur m'intéresse bien plus que le monde réel, car il est une expression sublimée et sans taches, il a des allures de perfection. Mais encore, comme le suppose Merleau-Ponty, si l'accès au monde réel est naturel car perceptif physiologiquement, le monde de l'imaginaire l'est tout autant. Ce monde intime est facile à pénétrer, nous seuls en possédons les clefs : nous pouvons nous reposer du monde réel en allant dans notre monde intérieur, mais encore, nous pouvons nous reposer du monde imaginaire et réintégrant le monde réel⁷⁰. Si nous avions un accès constant au monde des rêves, il y a fort à parier que nous perdions rapidement nos repères dans le monde réel, nous y deviendrions extérieurs, ou plutôt, nous nous en émanciperions progressivement. « *(L)es mondes privés ne sont « mondes » que pour leur*

69 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Saint Amand, Gallimard, 1996, p. 23.

70 Réintégrer car comme nous le verrons plus tard, il y a une forme de décorporation, pour aller dans le monde imaginaire, j'emporte avec moi mon corps, je change mon corps physique en corps irréel, immatériel, afin de pouvoir vivre dans l'immatériel, j'adapte ma chair au monde que j'explore.

*titulaire, ils ne sont pas le monde »*⁷¹. L'idée est séduisante d'être le maître d'un monde unique et impénétrable⁷². Un lieu de refuge, de retrait dans lequel nous pouvons nous étaler, nous exprimer sans limite et sans jugement, car en effet, en étant le maître de ce monde interne : « *My world, my rules* »⁷³, nous ne pouvons le communiquer dans l'exactitude ni même le montrer, si nous en avons l'illusion, cela reste malgré tout de l'ordre du fantasme, alors que nous sommes les bâtisseurs d'un monde qui finalement nous échappe malgré nous. En même temps, j'ai le désir de faire entrer l'autre dedans, car je tente de le manifester dans le monde physique. Est-ce un partage ou plutôt besoin viscéral du faire ? Mon désir est ardent, de pouvoir apporter au monde mes visions, les montrer, montrer que j'en suis le maître et que je suis l'instigateur de cette chose fantastique et de mêler ces deux mondes. Ce travail est une véritable respiration, un organe essentiel à ma vie. Sans celui-ci, je ne pourrais avancer, je serai probablement comme un oiseau privée de ses ailes, et livré en pâture à la trop violente vérité du monde qui ne me convient pas dans son intégralité. C'est le but de toute une vie que de pouvoir trouver grâce à la recherche incessante de la traduction plastique comment montrer le mieux possible ces visions.

Ce que je vois, c'est ce que je suis : « *ce n'est que par le monde que je puis sortir de moi* »⁷⁴. Sans l'altérité, je ne puis percevoir, et la perception s'est constituée avec mon goût, mon histoire, elle m'est propre, personne ne peut partager la même. Ainsi, nous mettons nos « *rêve(s) dans les choses* »⁷⁵ que nous voyons, nous nous projetons dans l'objet et nous l'accaparon. L'objet au travers de notre regard nous appartient, à chacun, personne ne le voit comme l'autre, et l'autre ne le voit jamais comme moi. Je suis le seul détenteur de ma vision.

« *Suis-je kosmotheoros*⁷⁶ ? Plus exactement : le suis-je à titre ultime ? Suis-je primitivement pouvoir de contempler, pur regard qui fixe les choses en leur place temporelle et locale et les essences dans un ciel invisible, ce rayon du savoir qui devrait surgir de nulle part ? »⁷⁷. Le Kosmotheoros : sommes-nous chacun une forme ultime de création ? Plusieurs théories modernes spirituelles s'ouvrent à des conceptions plus vaste qu'auparavant. Par exemple, des théories scientífico-spirituelles mettent en équation le concept de Dieu religieux sous la forme du principe directeur⁷⁸. Ce principe directeur serait le point zéro de l'univers, le point du grand tout immuable. Mais ce grand tout immuable éprouve le besoin de faire

71 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Saint Amand, Gallimard, 1996, p. 25.

72 Impénétrable même pour nous-même, l'inconscient nous joue des tours, il est une entité parfois insaisissable.

73 *The Cell*, Tarsem Singh, 2000.

74 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Saint Amand, Gallimard, 1996, p. 27.

75 *Ibid.*

76 Le centre de l'univers.

77 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Saint Amand, Gallimard, 1996, p. 152.

78 Neale Donald Walsch, *Conversation avec Dieu : un dialogue hors du commun*, Paris, Edition J'ai lu, 2000.

l'expérience de lui-même pour pouvoir se comprendre. Ce principe directeur s'expande, s'accroît alors dans toutes choses et l'univers se crée et s'étale, et chaque chose est créée. Le principe directeur pour faire l'expérience de lui-même se démultiplie en chaque infime goutte, être vivant, mammifère, végétation, phénomène climatique, éléments etc. Il est tout. Nous sommes chacun une partie de ce principe directeur. Les êtres humains sont différents, homme, femme, enfant, vieillard, adulte, roux, brun, blond, petits, grands, musclés, maigres, aveugles, manchots, sains ou malades, afin de pouvoir faire le plus d'expérience possible de la vie humaine, pour ne citer que notre espèce. Selon cette équation, nous serions donc tous porteur du même « pouvoir », celui du principe premier, qui nous donnerait le pouvoir d'absolument tout créer. Nous serions capables de formuler par notre pensée l'univers qui nous est propre, qui nous est nécessaire afin de vivre au mieux. De nombreux êtres humains ont inventé des choses extraordinaires, ont changé la face du monde par le fruit de leur travail, de leur pensée. Nous aurions, selon ce genre de théorie, une possibilité d'attirer une partie de ce qu'on appelle réalité à nous. Nous sommes donc, nous êtres humains, des créateurs, des faiseurs, chacun à notre manière. L'homme le plus perdu au monde serait une sorte de créateur de destruction, si tant est que l'on puisse qualifier de création une chose liée à la destruction. Nous entendons donc par création le fait de pouvoir générer une chose, un univers, un destin, voir une forme même si celle-ci arbore des aspects de ruine. Nous sommes donc, nous hommes, des créateurs dans le sens le plus absolu du terme, créateurs d'un monde réel et créateur d'un autre imaginaire. Je suis plasticien dans le monde réel, je suis rêveur, créateur d'un monde utopique et fantasmé si familier qu'il me semble davantage que c'est lui qui se manifeste à mes yeux d'homme incrédule et assommé par tant de beauté. Le monde nous conditionne pourtant à penser que nous ne pouvons être créateur de choses si merveilleuses : nous sommes condamnés à travailler⁷⁹ pour vivre, et les seules bonnes choses possibles sont d'arriver à égaler les schèmes hétéronormés tel que le mariage, la fondation d'un foyer. Mais la vie peut être autre, et nous pouvons nous émanciper des schèmes trop classiques. Je suis créateur, et si je vis dans cette illusion de ne pouvoir être que le spectateur d'un monde certes fantasmé mais magnifique, j'en suis le maître incontesté et tout puissant, et l'expérience onirique pourrait être mon schème personnel, celui qui me remplit d'amour et m'apporte l'équilibre primordial. Je suis le créateur de l'univers, car je suis son centre, tout comme l'autre l'est lui aussi.

79 Mot qui rappelons-le vient du latin *trepalium* signifiant torture.



Un est tout. Tout n'existe que grâce à Un. Tout se trouve en Un. Si Tout n'est pas en un, rien n'existe,
sculpture sur béton cellulaire, 40x40x10cm, Mouchet, 2010.

Cette sculpture exprime le tout créateur. Nous sommes le centre de l'univers, je le suis, l'autre l'est aussi. Sans l'autre, je ne suis pas, tout comme il n'est pas sans moi. Nous vivons grâce à l'autre, et nous nous exprimons grâce à l'altérité que représente l'homme ou le monde. Cette sculpture est une expression personnalisée du symbole de l'Ouroboros, symbole primal, du serpent qui se mord la queue, et qui représente aussi l'infini du cycle de la vie. La sculpture est depuis sa confection installée dans ma forêt natale, dans le creux d'un arbre qui s'est démultiplié en trois troncs. Elle est aussi le symbole de mon appropriation de ce bout de nature. Depuis toujours, je la nomme ma forêt sacrée, car c'est elle en majeure partie qui m'a

formé le regard. J'ai posé dans ce lieu que j'ai proclamé sacré la marque de l'infini, de mon rapport à elle, et de ma reconnaissance de sa grandeur, son enseignement.

L'expérience onirique est telle que nous avons l'impression ou nous conscientisons que l'objet perçu est l'objet de tous, or il n'est jamais qu'un objet que l'on voit pour soi, la perception ne peut être faite que par nous-mêmes, même si nous avons conscience que cet objet est présent, visible, perceptible pour tous (projection et introjection)⁸⁰. Ainsi, comme nous l'avons déjà abordé, nous ne voyons que ce que nous voulons⁸¹. Il est donc difficile d'admettre que nous puissions avoir constamment conscience que tout est à tous. Si la perception est une affaire intime, *Idios Kosmos*, le monde de l'imaginaire l'est tout autant. Essayons de comprendre que si notre cerveau, unique est singulier de par l'expérience propre à chacun, sa vision en est transformée, sa mémoire donc, et chaque perception est unique. Rappelons-nous que la perception et la mémoire enregistrée servent de base au rêve nocturne, que le cerveau va trier, retraiter, évacuer ou conserver selon ce que nous pensons à l'instant T où nous percevons l'objet, et donc, l'imaginaire diurne en sera tout autant singulier. Les trois sont une famille indivisible, bien qu'il soit possible d'identifier les trois dans une certaine mesure : par exemple, mes rêves nocturnes sont la plupart du temps très accés sur le réel, ma perception est...indéfinissable pour l'instant, ma vision imaginaire elle est onirique, bien plus qu'en général, même si elle prend ses bases dans le réel, mais pas seulement. La perception, selon son fonctionnement intrinsèque va depuis la pensée former le mot ou l'image, plutôt à la manière de Huxley ou alors plutôt à la mienne. Dans mon cas, nous parlerons comme Bachelard le propose de conscience imageante, c'est-à-dire la proportion de l'esprit à imager ce que nous pensons à partir de la conscience perceptive, soit de ce que nous percevons. Nous pourrions reprendre ce terme, éventuellement, de conscience imageante pour parler de ce que je définis comme rêve éveillé.

La définition⁸² de l'image mentale, quelle est-elle ? Avons-nous le pouvoir de voir distinctement les détails de chaque vision mentale ? Le souvenir s'efface, il nous arrive d'avoir besoin de nous confronter à nouveau face à l'image à laquelle nous pensons pour mieux la comprendre, et peut-être la redéfinir plus en accord avec la réalité. Seulement, durant ce genre de processus nous avons un problème de perception car nous ne pouvons fixer les choses. Une personne vit à chaque instant des émotions, un être humain est changeant, il va au gré de sa perception. Aussi, un objet est soumis aux règles de la vie : lumière, couleur, selon les

80 Maurice Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique : Le Problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Tours, édition Belin, p. 195.

81 La perception est la somme de la mémoire, la vision, et la conscience passive.

82 Soit la détermination des limites de l'objet « rêve éveillé » ou vision mentale en état d'éveil.

moments de l'année, du mois, des jours. Comment pourrions-nous embrasser en un seul instant la totalité de ces moments. La perception est une forme d'intelligence de synthèse : nous faisons la somme de tout ce que nous connaissons pour figer une idée, un objet, une personne dans une sorte de symbole inaltérable, même si nous ne pouvons plus reformuler exactement cette image en tout instant. À la vision mentale se mêle donc notre perception fixée, soit la vision diurne et les notions qui se dégagent de l'objet mais aussi que nous ressentons envers lui, sous forme symbolique, et une perception prolongée, transmutatoire, mouvante. Ainsi X se définira de par son corps, sa manière de regarder, d'appréhender le monde, de bouger, de ressentir, soit « *sa nature expressive* »⁸³ et aussi sa perception sera contenue dans la nôtre, puisque notre perception percevra la sienne, car pour le moins dirons-nous, sa perception le définit. Finalement, notre manière de mentaliser les images, les situations pourraient bien être une forme de définition de notre nature profonde soit de retenir ce que nous projetons dans l'objet mais aussi ce que lui-même dégage.

Nous nous représentons des « *quasi-visages* », des « *quasi-formes* »⁸⁴. Il est vrai, comme le dit Sartre, que lorsque nous essayons en général d'aller dans les détails de la formation d'une image mentale, celle-ci se dérobe, elle nous échappe. L'image semble parfaitement présente, mais lorsque nous tentons de nous en saisir, elle s'évanouit presque. Alors que dire de ce genre de phénomène ? Je vis dans l'illusion de pouvoir palper ces visions au travers de l'haptique, or ce qui persiste finalement, ce serait plutôt le ressenti de l'expérience, et malgré tout, la substance de la matière mentale, ou encore ses résidus. Ces résidus sont en fait une sorte de squelette de représentation qui me marque violemment par leur symbole : en effet, la trace inoubliable est faite de l'essentiel, son essence même, elle est un concentré violent de matière, dans une seule goutte de celle-ci réside l'univers tout entier. Il nous appartient de nous servir de cette base saisissante, et de la travailler tout en restant dans le même moule primal. Ce qui développe la frustration, ce ne serait donc pas de ne pas parvenir à reproduire à l'exactitude le *brouillon mentale pré-crétation*⁸⁵, mais plutôt de ne pas trop s'éloigner du ressenti que nous en avons, autrement dit, d'une chose à peu près aussi floue que l'image mentale : le sentiment. Le sentiment pourtant est un phénomène physique, lié à nos vies, et qui nous anime ou nous meurtrit chaque jour, c'est l'essence même de notre corps biologique, son moteur. Être heureux ou malheureux, qu'est-ce donc ? Nous pourrions attester de tel ou tel état en parlant d'une situation, d'un contexte, de tout ce qui alimente notre ressenti, sans que nous puissions

83 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 61.

84 *Ibid.*, p.105.

85 La vision que nous formulons.

dépeindre notre état d'être parfaitement. Être heureux, c'est se sentir bien. Mais qu'est-ce que physiquement se sentir bien ? Est-ce être en bonne santé ? Avoir des sentiments joyeux ? Il y a une part de métaphysique dans ce que nous expérimentons physiquement en ce sens qu'elle nous échappe, un peu à la manière de l'inconscient qui émane de nous et qui nous est pourtant très souvent totalement étranger. Beaucoup de choses nous paraîtraient sûres, sans que finalement nous ne puissions en attester par leur définition.

En d'autres termes, nous voyons des choses qui sont «*présentifiées sous un aspect totalitaire* »⁸⁶. Sans même voir dans la réalité tous les aspects d'un objet, ni même chacune de ses faces, nous en avons mentalement la représentation totale, nous savons ce qui se cache, il se pourrait bien même que nous ayons une vision de l'ensemble à la fois, comme dans un cubisme réassemblé. « *L'objet en image est un irréel. Sans doute il est présent mais, en même temps, il est hors d'atteinte. Je ne puis le toucher, le changer de place : ou plutôt je le peux bien, mais à condition de le faire irréllement, de renoncer à me servir de mes propres mains, pour recourir à des mains fantômes qui distribueront à ce visage des coups irréels : pour agir sur ces objets irréels, il faut que moi-même je me dédouble que je m'irréalise* »⁸⁷. Pour parvenir à ce monde des rêves, il faut que je transsubstantie ma chair, que je l'amène à la croisée des mondes. Mon esprit, conscient et inconscient, transforme autant le vaisseau de mon corps que le monde qu'il visite. Il faut que je devienne ce que je vois pour l'atteindre. Il faut pouvoir ne plus penser de la même manière que dans le monde réel, car dans notre monde, les limites et autres frontières sont souveraines : la barrière du langage, des formes, des pouvoirs⁸⁸. Visiter, contempler, aller dans le monde des rêves, c'est savoir s'oublier, oublier notre condition humaine pour profiter pleinement de celui-ci, c'est s'ouvrir à tous les possibles de la non-limite, c'est partir de l'humain pour aller vers le non humain. C'est réintégrer la nature dans notre rôle primal animal, en harmonie avec la nature primordiale. C'est aussi vivre la catharsis, avoir le droit de tout imaginer, le plus sombre comme le plus merveilleux, se le représenter pour le ressentir, et peut-être même finir par l'atteindre au travers d'une forme d'intégration.

Qu'est-ce qui nous prédestine chacun à devenir ce que nous sommes ? Ce sont les choix que nous faisons, et ceux qu'on nous lègue aussi. Nous nous constituons de notre passé, et de celui de nos ancêtres lorsque nous l'acceptons en notre sein, mais encore nous pouvons nous en émanciper ou encore le dépasser. Cependant, il semble que nous venions au monde avec

86 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 240.

87 *Ibid.*

88 La prétendue non possibilité de voler par exemple, physiquement.

certaines capacités et goût. Un peu comme le nouveau-né qui s'éveille à la vie, il a déjà un goût pour le sucré et un dégoût pour l'acidité, en général. Notre instinct animal nous poussait donc à nous diriger vers telle ou telle chose, il serait la voix de notre esprit auquel nous sommes pourtant encore étrangers, si tant est que nous puissions affirmer un jour à l'âge adulte lui être intime. La nature d'un homme c'est donc pour partie, selon moi, un morceau d'inné, un autre fait de culture, c'est à dire de la collection d'expérience mais encore d'intégration du savoir de nos proches, notre famille. Il est assez difficile, en tout cas à mon échelle aujourd'hui, de comprendre exactement le pourquoi de ma nature rêveuse et ouverte à l'altérité visuelle ainsi que de cette sensibilité vibrante. Cette question, tout comme ce mémoire est une quête sans fin, c'est le but de la recherche. Mais une vision romantique ne me paraît pas trop éloignée de mon appréciation de la chose. Je ne serai pas loin de penser que l'univers tout entier me consacre depuis ma naissance à devenir un gardien du monde des rêves, comme si j'y étais prédestiné.

I – 2 - 2 - Mes visions spontanées.

« *De même que le roi Midas transformait en or tout ce qu'il touchait, la conscience s'est déterminée elle-même à transformer tout ce qu'elle saisit en imaginaire : de là le caractère fatal du rêve* »⁸⁹. Selon Sartre, tout ce que la vision enregistre dans notre mémoire au cours du jour devient le matériau brut de l'imaginaire qui va le constituer petit à petit. Cette théorie est intéressante mais insuffisante lorsqu'on parle de rêve. Selon moi, l'imaginaire en effet prend sa source dans le réel, cependant, bien que faisant partie de la mémoire, il y a une proportion importante de la part de l'imaginaire⁹⁰ à déformer, transformer le réel comme jamais nous n'aurions pu le voir. Je m'explique : nous avons la mémoire de tout ce que nous avons vus, même si nous n'y pensons plus. Cependant, le processus créatif de l'imagination, à l'état d'éveil, peut donner des impulsions spontanées par les changements qu'elle opère dans le temps mais aussi dans la forme. Prenons l'exemple d'une de mes visions spontanée : un jour, il y a environ une année de cela, je marchais dans les rues parisiennes vers un but précis. Le temps était au soleil, je me sentais bien, mais la foule était trop présente et commençait à

89 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 339.

90 Chez certain, et moi en particulier.

troubler mon bien-être. J'ai eu besoin d'agrandir ma bulle d'espace personnelle pour ne pas subir cette foule. Alors, d'un autre point de vue que celui de mon regard, plus en hauteur, j'ai observé mon corps de dos⁹¹, puis de profil, et plus particulièrement la tête sur laquelle les cheveux se mettaient à pousser. Pas pousser normalement, la transformation se faisait radicale : les cheveux s'agrandissaient en longueur et en masse, et flottaient, comme si la matière de l'air avait été semblable au liquide de l'eau. Ils prenaient de plus en plus de place jusqu'à décrire un diamètre de près de deux mètres autour de mon visage. Et puis la texture des cheveux a changé au plus près du cuir chevelu : ils se sont densifiés bien plus encore, jusqu'à devenir un métal argenté et irisé, comme un vieux fer. Des sculptures ornaient à présent le sommet de mon crâne, et le métal se répandait le long de la chevelure comme pour étendre le diadème jusqu'à la pointe de ce qu'étaient jusque-là encore des cheveux. La grande structure de métal était à présent figée, mais mut par les mouvements de ma tête, car en même temps très légère. Dans le phénomène du rêve éveillé, les lois du monde n'ont pas de prise. Cette vision, qui m'a beaucoup marqué, s'est éloigné avec le temps, et les détails s'en sont allés petit à petit ; je ne me rappelle que des sensations, et de quelques bribes visuelles. Je n'ai plus le détail exact de la forme des sculptures de métal, ni de la forme ou la couleur des cheveux, bien que ce « rêve » fût fait en état d'éveil. Alors, je remarque que si le rêve nocturne prend sa base dans les enregistrements du réel durant l'éveil, il se pourrait que mes rêves éveillés fassent la même chose, avec cependant une certaine possibilité d'un semblant de contrôle sur ceux-ci, et une part livrée probablement à mon inconscient qui débride le tout, et m'empêchant d'avoir la mainmise totale sur ces visions : voilà un bien étrange paradoxe. Je suis autant le maître de ce monde que son instrument. L'imaginaire s'il prend sa source dans le monde réel arrive parfaitement à créer un autre monde tout aussi concret, et probablement avec beaucoup moins de limite que le premier. Nous n'y vivons pas constamment, n'y avons pas d'obligation, que du plaisir. Pas de fatigue, ni de sommeil. Nous sommes maîtres de notre monde interne, et seul, nous y trônons comme sur un trône d'ivoire enfermé dans une cage dorée. Le monde réel est donc une source, un appui, la première marche du long escalier du monde imaginaire.

La question entre la vision comme étudié dans la sous-partie nommée *la perception* possède une réponse qui n'est pas vraiment figée, et qui déborde sur plusieurs plans : « *Voilà pourquoi nous ne pourrions jamais percevoir une pensée ni penser une perception* »⁹². Avoir

91 Transformation du corps physique vers celui imaginaire, mais en ayant un contrôle de l'un et l'autre au même instant.

92 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 24.

l'idée d'une chose, ce n'est pas la voir totalement, c'est en avoir l'expérience préalable, et avoir conscience de sa forme sans même la regarder dessus, dessous, et derrière au même instant. Dans l'image de la pensée, il y a une sorte d'omniscience, qui fait que nous avons la perception totale de l'objet que nous nous représentons sans pour autant en voir les moindres faces et aspects au même instant. Nous connaissons l'objet, nous savons déjà ce dont il retourne de par notre expérience passée avec cet objet, nous pouvons donc nous le représenter sans peine, savoir ce qui se cache malgré la vision, comme durant la perception diurne.

Aussi, si nous visualisons une chose, nous pensons en avoir le contrôle : « *Ma perception peut me tromper mais non mon image* »⁹³. L'image pensée est sous la domination du sujet qui la pense, mais ne peut-il imaginer un objet qui le dépasserait ? Lorsque durant le rêve éveillé, la vision spontanée m'apparaît, il arrive pourtant qu'elle me surprenne, par ses rythmes, ses changements, ses transformations, elle me submerge. Être submergé, c'est bien la preuve d'une sorte de dépassement de l'état d'être, une forme d'expérience du sublime d'Addison, qui contraste entre la possibilité de compréhension et sa part incontrôlable, son « trop », le fait qu'il aille au-delà de ce que nous aurions cru pouvoir penser dans l'instant. Ma pensée dans un mouvement parfois extrême est une entité presque individuelle, du fait qu'elle arrive parfois sans crier gare, et qu'elle déroule devant les yeux de mon esprit ses événements étranges, ses accidents ou hasards⁹⁴. Voilà pourquoi je fais un rapprochement avec le chamanisme et parle plus de communication avec elle plutôt qu'une formation d'image contrôlée, bien qu'il arrive que je dirige l'image, la forme consciemment, la recherche, la fasse évoluer aussi. Et bien que l'image ne soit rien « *(d')autre qu'un savoir de l'objet* »⁹⁵, mon imaginaire est capable de créer des associations, des hybridations qui parfois me dépassent⁹⁶. Je pourrais donc alors dire de mes rêves éveillés spontanés qu'ils sont le fruit de ma pensée vivante, un imaginaire qui surpasse la mesure classique, qui est aérien, en mouvement⁹⁷. Aussi, Sartre dit : « *l'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a* », ce qui reviendrait à dire que ma conscience du monde n'est pas un regard seulement observateur, mais que celle-ci projette probablement bien plus que les simples apparences. Le sens d'une chose est transcendé, il va au-delà de ce que la plupart voient. Ma pensée, dans son processus, dépasse la réalité, un peu à la manière des surréalistes, mon esprit surajoute à ce qu'il perçoit, il dépasse la réalité.

93 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 28.

94 Un peu à la manière de l'état hypnagogique avec malgré tout un aspect formel moins abstrait.

95 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

96 Ibid. Contre l'avis de Sartre qui dit : « *Voilà pourquoi aussi le monde des images est un monde où il n'arrive rien. [...] Pas une seconde de surprise : l'objet qui se meut n'est pas vivant, il ne précède jamais l'intention* ».

97 Pour reprendre les mots de Bachelard



To Seek Self, polyuréthane, plâtre, lin, cheveux, verre, acrylique, 60x35x20cm, Paris, 2012.

Cette sculpture est le symbole physique de la matérialisation de mes visions, mes rêves éveillés. La sculpture est installée contre un mur, elle n'a pas de socle. Du fait qu'elle soit pleine, on pourrait imaginer une partie phasée⁹⁸ dans le mur comme une sorte d'allégorie entre

98 Une partie qui traverserait la matière du mur.

la conscience et l'inconscient, entre le visible et l'invisible : cet aspect sous-entend la partie immergée de l'iceberg. Ce qui est visible : nous avons un visage, yeux clos, bouche ouverte. Ce qui est invisible : le corps du monstre. Le visage immobile ressemble à une sorte de gisant. Il est figé dans le temps tout comme son attitude. On pourrait penser qu'il dort, ses yeux sont clos, mais son corps est ouvert. Une main de lin posé sous le menton maintient cette bouche ouverte, la force presque, et envahit le visage, l'intérieur de la bouche en dédoublant ses fibres, elle s'immisce dans chaque ouverture offerte, la gorge, les narines, elle essaie même de pénétrer les zones non ouvertes comme les tempes ou encore le crâne qui renferme le cerveau, berceau de l'esprit, ou encore les yeux. En d'autres termes, le corps tente d'agir sur le non physique, l'homme tente d'aller chercher au fond de l'être. Au travers de cette sculpture, je montre comment je cherche à aller au fond de mon être pour faire surgir l'invisible. Comme un geste violent, j'enfonce mes doigts pour forcer l'esprit à se livrer, à vomir ce qu'il a au fond de lui, pour manifester dans le sensible l'intelligible. La main est mise en évidence par la fibre de lin, plus clair, car c'est ici le geste qui prévaut sur la beauté ou le corps ; c'est le geste, l'acte créateur qui importe. En résulte une matière, le vomit, en l'occurrence des tessons de verre qui dans la lumière peuvent passer pour des éclats de pierres précieuses, des cristaux de roche : c'est ici aussi une allégorie, celle qui montre que le pire au fond de nous peut être transcendé pour devenir un matériau précieux, sublimé. Le pire peut devenir le meilleur, et probablement l'inverse aussi, selon notre intention ou bien notre acte créateur ou destructeur. La chevelure est une manifestation physique de notre histoire, de notre perception. Le cheveu porte en lui la trace de notre vie, tout comme le fil des trois Parques, il est le témoin de notre vie passé⁹⁹. Aussi, l'homme qui dort à l'esprit en mouvement, il rêve et revisite ses actes diurnes, les rêves de l'homme conditionnent sa vie, ils influent sur ce qu'il souhaite être. Cette sculpture représente pour moi la manifestation sur le physique de mon processus artistique à partir de mon corps, comme j'accouche de mes rêves.

Pour Sartre, « *dormir n'est ni présence immédiate au monde, ni pure absence: c'est être à l'écart* »¹⁰⁰ de celui-ci. Comme lorsque je parle de rêve éveillé. Si lorsque je me prépare à dormir, je me dévêts, m'allonge et ferme les yeux, je me mets en veille de la perception diurne et des actions que je pourrais placer dans le monde. Le rêve éveillé, rappelons-le, me met à l'écart, qu'il soit spontané ou non. Mon corps et peut-être une part de ma conscience sont

99 Il est possible scientifiquement de lire un cheveu, celui-ci indique comme un carotte de glace les événements couche par couche.

100 Maurice Merleau-Ponty, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique : Le Problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Tours, édition Belin, 2003, p. 197.

toujours présent dans le monde sans y être totalement¹⁰¹, puisque ma perception est attirée vers un ailleurs qui est ici et maintenant, et aussi une autre partie de ma conscience se déplace. C'est une perception altérée, acceptée, mais surprenante dans sa manière de se manifester, presque comme ayant une conscience propre (car elle choisit ses moments pour apparaître et faire se dérober la perception du monde réel). Elle soulève le voile du réel en l'interrompant, pour laisser place à la conscience imageante, ou comme je l'appelle lorsque je suis en situation de création plastique, ou du moins juste avant, le *brouillon mentale pré-crétation*.

« *L'acte d'imagination [...] est un acte magique. [...] À ces ordres de la conscience les objets obéissent : ils apparaissent* »¹⁰². « *L'esprit se plie à nos moindres désirs. Pour peu que nous souhaitons, pensions, formulions quoique ce soit dans nos pensées, celui-ci nous le fait apparaître sous un « aspect totalitaire* » »¹⁰³, c'est à dire que nous en avons une vision complète et ensemble, nous ne visualisons jamais une forme sous un certain point de vue mais plutôt l'essence d'un objet, pas la vue sous un certain angle mais tous à la fois, le concept, sa forme. Et pour interagir avec l'objet visualisé, le cas échéant, je dois moi aussi me penser, me visualiser objet mentale, et irréel. En général, nous avons une vision détachée, pas de l'affect, mais du sens haptique, en cela que nous agissons sur l'objet de manière omnisciente, nous n'avons souvent pas besoin de nous manifester proche de lui pour le manipuler. Nous sommes ailleurs et nulle part, nous sommes le créateur de l'objet mental et son bourreau, nous pouvons tout lui faire sans même lui apparaître. Se pourrait-il que l'inverse soit possible? Je pense que cela est possible, oui. C'est d'ailleurs ce que nous aborderons dans le chapitre III - 2 *Comment je deviens moi-même un rêve*.

Finalement, « *Celui qui tâchera d'égaliser sa vie à son imagination sentira en soi une noblesse croître à la substance qui monte, en vivant l'élément aérien dans son ascension* »¹⁰⁴. Bachelard parle ici du rêve éveillé de Robert Desoille, technique psychanalytique que ce dernier a développé visant à transformer des idées et les traiter par l'image consciente et le symbole. Les problèmes par exemple sont formés par l'image, que le thérapeute incite à créer chez le patient, puis celui-ci chasse ses nœuds d'une manière ou d'une autre¹⁰⁵. Cela reviendrait-il à penser que la formation d'images dans le cerveau inciterait le sujet à changer

101 Un signal, une interpellation quelconque de la part d'un tiers me sortirais du rêve éveillé, signe restant de notre animalité comme le prédateur toujours aux aguets ou encore comme l'animal toujours conscient du danger qui rôde.

102 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 240.

103 *Ibid.*

104 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint Amant-Morond, Le livre de poche, 2013, p. 145.

105 En se visualisant par exemple en train de balayer ses problèmes.

sa réalité ? Les problèmes et nœuds accumulés au fil des jours nous poussent à nous habituer à eux, à vivre avec, tant que ceux-ci ne sont pas démêlés, digérés. Desoille propose dans le processus d'incitation créative de l'image de remplacer le banal en sublime, de le transcender. Makhali Phal nomme ce processus « *l'état de songe [...]qui désigne très justement [...] un état fondamental du psychisme* »¹⁰⁶ qui provoque dans l'esprit un développement de l'image, un progrès vers le mieux, le poussant ainsi à se sentir mieux lui aussi, en ne vivant plus dans une « *réalité de refoulement* »¹⁰⁷, mais dans une expansion créative toute puissante. Cette technique donc, tant à prouver que la création d'image mentale ainsi que l'évacuation des problèmes formés par l'image aiderait à régler des problèmes internes, et donc, nous pousserait à changer notre propre réalité afin de mieux vivre. Travailler à partir du rêve éveillé, comme le dit Bachelard, c'est pour moi tenter d'apporter cette élévation aux autres au travers de la sculpture. Je crois aussi, puisque c'est mon langage de prédilection, au message qui sont plus naturels lorsqu'ils sont imagés, et que cette pensée est mise en mouvement. Il y a donc, pour Bachelard, une forme de noblesse à tenter de faire s'égaliser l'imaginaire et la vie, à apporter son imaginaire dans la vie de tous les jours, de chaque instant. Créer son propre univers, l'apporter dans le monde, transformer le monde autour de soi, imposer sa propre réalité pour changer celle du monde. C'est avec la pensée, notre matière première que nous faisons avancer l'altérité, et probablement nous-même. Notre manière de voir les choses dans la vie, de les appréhender, de les formuler dans notre esprit nous conditionne. C'est probablement l'une des clés qui nous guide en chaque instant. Nous sommes ce que nous pensons et inversement. Je fais le choix de rêver, et d'apporter cette part qui me définit au monde.

106 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint Amant-Morond, Le livre de poche, 2013, p.161.

107 *Ibid.*, p.162.

II - Chaman d'un monde moderne.

II - 1 - L'entre-deux monde.

II – 1 – 1 - Le monde réel et celui des rêves.

Nous vivons tous dans le monde réel. À la différence de la plupart, je dois ajouter que j'ai, de par mes visions, un pied dans l'autre monde, celui des rêves qui se manifestent au travers de mes rêves éveillés. Ce mélange rend la vie particulière ; il ne m'est pas rare d'avoir l'impression que ma propre âme vole autour de mon corps tant il est difficile parfois de faire la part des choses. Je ne suis atteint par aucun déséquilibre mental, cependant, un autre que moi vivrait ponctuellement ce qui m'arrive constamment en viendrait probablement à douter de sa lucidité.

Le rêve prend l'espace sur le réel, ou bien parfois, les deux se combinent, se mélangent. Pour expliquer un peu plus les différentes formes que peuvent prendre mes rêves éveillés, je vais illustrer une sculpture en reprenant son histoire depuis le début. Pour aller chercher du matériel d'arts plastiques, je me déplace souvent à pied. Marcher, c'est savoir laisser libre cours à son esprit ; le corps se déplace guidé par l'habitude, c'est une forme de repos à l'air libre et en mouvement, loin du tumulte des transports en commun outrageusement parasitaire. Retour à la vision : *« il ne suffit pas de penser pour voir, la vision est une pensée conditionnée, elle naît « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps, elle est « excitée » à penser par lui »*¹⁰⁸. Si nous pensons lorsque nous voyons, nous ne pensons pas forcément pour voir. Nous pensons en voyant, mais pas toujours. À la vue se mêle la pensée, et l'objet remarquable dans notre champ de vision suscite une pensée : voir c'est mettre en mouvement notre esprit. La vue déclenche un processus : l'œil est le point d'appui de nos réflexions. La vision est aussi une pensée.

Un jour, lors de l'un de ces déplacements, comme à mon habitude, je pensais à tout, à rien, et mes yeux balayaient le paysage. Soudain, sur le trottoir, par terre, une forme étrange se trouvait contre un poteau. Je m'en approchais, et découvrais au milieu d'un amas d'objet, un

108 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Espagne, Folio plus, 2006, p. 37.

animal naturalisé : un renard. Celui-ci, laissé là, dehors, avait été la proie de gestes violents ; la bête « morte » avait été abîmée. En témoignait une partie de sa peau arrachée laissant à jour son intérieur fait de crin végétal et d'une structure de métal, les oreilles tombaient ne tenant plus que par un bout de chair desséchée ; un œil aussi avait été supprimé. La bête, auparavant en attente d'une chasse, dans une posture décidée par le naturaliste, n'était à présent plus qu'une vulgaire peau mitée mal collée sur une structure ouverte. Sans réfléchir, j'ai pris la majeure partie de l'animal, sa peau et son œil. Rien n'était utilisable hormis ces éléments, me semblait-il. Durant mon retour, je pensais aux personnes qui avaient fait naturaliser l'animal, l'avaient conservé, pour finalement le jeter suite à sa détérioration, ou pire encore, l'avaient jeté et laissé en proie aux coups de pieds et malveillance gratuite des passants alors même qu'il était encore en bon état. Dans tous les cas, sa mort et son passage à une mini postérité statuaire auront été inutiles. Je connais les renards, ma forêt natale en est le sanctuaire, comme celui d'autres animaux. Je connais la grâce de cet animal, son utilité de charognard aussi, et la beauté de ses déplacements gracieux et de son pelage à la couleur si singulière. La peau tombait en décrépitude donc, et je comprenais que je ne pourrais rien en faire en l'état, ni même de l'œil bien détérioré que je conservais dans une boîte dans laquelle je range de petits objets. Je ne les collectionne pas, je sais qu'ils me serviront toujours plus tard¹⁰⁹. Ne me restait alors que le souvenir de la trouvaille de la bête naturalisée, ce que j'imaginai de sa vie passée d'animal vivant, et le désir plus que naissant d'agir suite à cette trouvaille. Dans le cas présent, la balade dans le monde réel a été détournée par l'esprit du monde des rêves. Cette petite aventure, c'est ce qui s'est produit en amont de la construction de *Waiting for Your Wake-up*¹¹⁰, c'est la vie dans le monde qui reçoit l'intrusion du monde des rêves. C'est l'alternance de mon moi-homme, et de mon moi éthérique. Ce genre de moment est une faille, une jointure des deux dimensions : la commune, et l'intime. Cette croisée des chemins, c'est la concrétisation plastique de mon travail. Jacinto Lageira dit : « *l'œuvre d'art se veut partage d'expériences et non une proposition solipsiste* »¹¹¹. Mon monde intérieur en revanche est un solipsisme que je tente d'amener dans le monde, de partager. Je suis obligé de le manifester plastiquement, ce monde, pour le faire parler auprès de l'autre. Je dois le décrire, je dois accoucher de lui pour aider l'autre à comprendre ma pensée et mon intériorité. La difficulté étant de faire le pont, de trouver l'équilibre entre ma vie d'homme et ma vie d'artiste, entre ma masculinité et ma féminité¹¹². Cette faille est parfois dangereuse, tant vivre sans tout à fait l'un ou l'autre est

109 L'inéluctable !

110 Voir illustration p. 25.

111 Jacinto Lageira, *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013, p. 22.

112 Par masculinité, entendre le soleil ou la vie dans le monde réel, et par féminité, la lune, le monde des rêves.

devenu impossible. Il me faut malgré tout faire passer mon message, je ne puis faire autrement. M'en priver reviendrait à m'empêcher de respirer.

Aussi, vivre entre deux mondes soulève de nombreuses questions dont une importante : l'aspect financier. Être un artiste, signifie souvent aujourd'hui d'exposer pour montrer son travail, le communiquer, et le vendre. L'aspect financier a longtemps été un problème. Il était très difficile pour moi de quantifier mon travail d'un point de vue monétaire : les choses issues du spirituel devraient ne rien avoir à faire avec l'argent. Vendre, se vendre, sont des choses qui paraissent difficilement compatibles, lorsqu'on est sincèrement empreint d'une chose qui nous semble dépasser l'aspect simplement matériel. En revanche, on peut parler spirituellement, de choses métaphysiques, et avoir besoin de vivre pour poursuivre. Et vivre, de peu, de rien aujourd'hui, implique forcément de devoir gagner de l'argent pour se nourrir, avoir un atelier, un endroit pour dormir, pouvoir combler ses besoins naturels et nécessaires. Il aura fallu du temps, mais désormais, au-delà de vouloir gagner de l'argent, il m'apparaît comme absolument nécessaire d'être libre de mes choix et actes, et donc de prendre la place qui m'est dûe en jouant le jeu avec les armes du monde contemporain. Ces cinq années d'études passées sont un point de départ important dans ma vie : elles sont un nouveau début, qui a pu, au travers d'une certaine forme de reconnaissance de la part de l'institution sous la forme de plusieurs enseignants-artistes eux-mêmes reconnus, m'aider à mieux m'ancrer dans le monde réel et comprendre la légitimité de mon travail, et donc son partage.

Savoir vivre entre les deux mondes, c'est savoir être un artiste contemporain, et laisser s'épanouir le chaman moderne que je suis...

II – 1 - 2 - Le Chaman,

Le terme de chaman vient du russe, ou plus exactement du langage tOUNGHOUSE, et se prononce *saman*¹¹³. Le chaman a différentes fonctions selon les endroits où l'on peut le rencontrer. Il peut-être guérisseur, sorcier, il est en général un mystique : dans les sociétés il est le centre religieux d'un groupe social, et surtout un être à part. Il n'assure pas le rôle d'un prêtre bien que nous puissions lui prêter cette fonction malgré tout, car il est un *psychopompe*¹¹⁴, il est le médiateur entre le monde des vivants et celui des esprits ; les esprits de la nature, les animaux chassés ou mythiques, et les esprits des défunts, mais encore d'autres esprits comme celui des démons. En fait, il est le médiateur entre LES mondes. Il est le seul à pouvoir communiquer avec les deux à la fois, il est aussi celui qui n'est ni tout à fait ici, ni tout à fait ailleurs, il a un pied dans chaque monde, il est un pont vivant, « *il communique [...] avec l'extraordinaire, avec l'extraterrestre, mais doit tirer de lui-même « par le contact avec la grande et sombre nature qui l'entoure, la connaissance de l'incompréhensible »* »¹¹⁵. Le chaman est « *sensible à l'extrême [...] il n'est point possédé à proprement parler, mais perçoit des visions et entend les esprits* »¹¹⁶. À danser entre deux lieux distincts, on lui prête la folie, l'hystérie, il ne paraît pas comme les autres, il est en dehors de la norme, il dépasse, « *il se complaît dans [...] la confusion et le chaos* »¹¹⁷. Il est un être en dehors et qui depuis son intériorité trouve la force de lire, de voir les éléments autour de lui. Eliade propose comme définition du chamanisme : la technique de l'extase¹¹⁸. « *Par excellence, le chaman, et lui seul, est le grand maître de l'extase* »¹¹⁹. Durant ses expériences mystiques, le chaman entre en transe durant laquelle celui-ci quitte son corps afin de voyager selon ses besoins dans les mondes célestes ou infernaux. Il voyage donc à travers les mondes, mais encore, il échange, communique avec les habitants de ces mondes, pas vraiment sous la forme que nous connaissons, son langage est différent. S'il est un médiateur, il n'en est pas pour autant leur

113 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 21.

114 Psychopompe : « Qui conduit les âmes des morts dans l'autre monde », définition du C.R.N.T.L. , URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/psychopompe> (consulté le 8 avril 2015).

115 Pierre Molinier, *Le Chaman et ses Créatures*, Périgueux, Édition Blake & Co., 1995, p. 11.

116 *Ibid.*

117 *Ibid.*

118 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 22.

119 *Ibid.*

instrument. Le chaman est un voyageur, il est partout et nulle part à la fois, il est un nomade de l'inconnu.

Le chaman est un élu qui peut être désigné par de nombreuses manières différentes : par les esprits eux-mêmes¹²⁰, ou par « *transmission héréditaire [...], par vocation spontanée* »¹²¹. Et par conséquent, s'ils sont élus, ils sont les seuls à accéder « *à une zone du sacré inaccessible aux autres membres de la communauté* »¹²². D'ailleurs, avant d'être élu, « *le futur chaman se singularise dès l'adolescence : très tôt, il devient nerveux et même parfois sujet à des attaques d'épilepsie, qu'on interprète comme une rencontre avec les dieux* »¹²³. Il est donc un être singulier, car contrairement aux autres, lorsqu'il accède à sa fonction de chaman, c'est qu'en amont il a fait signe « *d'une « vocation » ou au moins d'une « crise religieuse »* »¹²⁴, bien que l'on ne puisse pas parler exactement de religion, car le chaman n'est pas un être qui croit en un dieu en particulier, il est plus proche des animistes et des esprits que constituent la nature et l'univers que d'une hiérarchie consignée dans une parole divine retranscrite de quelque ordre. Il est un extatique, un mystique. Aussi, le chaman est un « *grand spécialiste de l'âme humaine ; lui seul la « voit », car il connaît sa « forme » et sa destinée* »¹²⁵. Sa perception et son regard sont accrus. Il possède de nombreux pouvoirs : chez certains peuples, la transmission du pouvoir se fait d'ailleurs par l'apparition d'un premier essentiel, le rêve¹²⁶. Chez les Yakoutes¹²⁷ « *l'Oiseau-de-Proie-Mère, qui ressemble à un grand oiseau, avec un bec en fer, des serres crochues et une longue queue* »¹²⁸ vient visiter le chaman lors de « *sa naissance spirituelle, et à sa mort* »¹²⁹, et, lors de cette naissance vient lui prendre son âme, l'emporte aux Enfers, « *la laisse mûrir sur le rameau d'un faux sapin. Quand l'âme est venue à maturité, l'oiseau retourne sur terre, coupe le corps du candidat en petits morceaux qu'il distribue entre les mauvais esprits de la maladie et de la mort* »¹³⁰. Suite à quoi, une fois que les esprits ont dévoré les morceaux, le grand oiseau reconstitue son corps avec les parties transformées et à présent chargés du pouvoir de guérison correspondant aux maux que les mauvais esprits ont chargé durant leur absorption. En règle générale, et dans plusieurs

120 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 24.

121 *Ibid.*, p. 28.

122 *Ibid.*, p. 24.

123 « K.F. KARJALAINEN, *Die Religion Der Jugra-Völkern*, vol. III (FFC, N°63, Helsinki, 1927), p. 248 » in Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 30.

124 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 30.

125 *Ibid.*, p. 25.

126 *Ibid.*, p. 35.

127 Peuple Sibérien.

128 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 46.

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

contrées, le chaman lors d'un rêve initiatique se voit démembré : sa chair, ses organes, ses os sont séparés. Il souffre à outrance, c'est un rite initiatique : cette souffrance montre comment le corps de l'homme peut résister, savoir s'il est suffisamment fort, puissant, pour accomplir sa transformation. Puis, un Esprit ou plusieurs, reconstituent son corps, mais cette fois, il est devenu chaman. Les esprits transforment l'homme en chaman, le corps de celui-ci est changé, passe de l'humanité à un autre état ; il possède ensuite un corps qui n'est plus tout à fait humain, ni tout à fait méta-humain appartenant à un autre monde, mais ce corps est capable d'aller partout. Il peut ensuite guérir, voyager, communiquer. Si le candidat possède des prérequis, s'il a déjà des dispositions avant de devenir chaman, le monde des esprits le modifie, ce qui marque son acceptation, mais aussi accès au rang d'élus. Dès lors, il n'est plus le même. Il devient un maître de l'extase, capable d'employer ses nouveaux pouvoirs de manière presque instinctive.

Le chaman voit au-delà : « *La vision est la rencontre [...] de tous les aspects de l'être* »¹³¹. Il est dans l'optique, l'haptique, la mémoire, sa manière d'apprécier son corps, de le mouvoir, l'image qu'il en reçoit mais aussi celle qu'il renvoie. L'haptique est une chose telle que « *par (la vision) nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches* »¹³². D'une manière assez poétique, nous pourrions nous dire que nous devrions faire confiance à nos organes. Le sens commun nous pousse à répudier ce que nous voyons, excluant absolument tout miracle ou beauté. Nous vivons dans un monde qui recherche constamment une certaine forme d'expérience esthétique, tout doit être beau, plus moderne constamment, or nous vivons dans de grandes cités où la végétation pousse çà et là, où la beauté simple des choses n'existe plus. Nos yeux nous font toucher le soleil et les étoiles, quand nous pouvons en apercevoir depuis ces grandes citées, autrement dit pratiquement jamais. Nous avons le pouvoir en nous de faire tout ce que nous souhaitons, et surtout le meilleur, de très grandes choses. Le chaman le sait, il est ainsi fait. Il voit réellement, totalement, et puisqu'il fait corps avec l'univers, il n'est plus soumis à l'illusion de ce que nous appelons monde réel. Chez les Inuits, « *on apprend à l'enfant à développer un regard holographique, c'est à dire, qu'à partir du bout de la corne aperçue, il reconstitue tout le caribou, mentalement* »¹³³. Très jeune, leur regard est formé et l'exercice de la visualisation.

131 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Espagne, Folio plus, 2006, p. 58.

132 *Ibid.*, p. 56.

133 Musée du quai Branly Paris, Kunst-Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Allemagne, Caixaforum Madrid, Espagne, *Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2 décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.]*, Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012, p. 199.

La vision du chaman et les autres sens ne sont pas développés comme chez le reste des hommes, ils ont une sensibilité autre, aiguisée pour parvenir à comprendre des lieux différents, à atteindre des états hors du commun. Le monde du chaman est un monde fait de nature, de magie, il voit l'invisible, il exulte les réponses aux problèmes, il est une forme de matière ET son expression créative en même temps, il « *répare les désordres du monde* »¹³⁴. Lors des rituels ou de transe le chaman met en action une énergie importante, on pourrait parler de forces : le chaman possède la puissance constante du geste créateur.

Le chaman fait appel à des esprits familiers ou auxiliaires qui sont des esprits qui revêtent des formes animales : ils sont l'essence caractéristique des créatures qu'ils représentent. Ils peuvent prendre « *la forme d'ours, de loups, de cerfs, de lièvres, de toutes sortes d'oiseaux (spécialement l'oie, l'aigle, le hibou, la corneille, etc.), de grand vers mais aussi comme fantôme, esprits des bois, de la terre, du foyer, etc.* »¹³⁵. Le chaman en empruntant ses pouvoirs à l'oiseau, par exemple, lui permettra de voler à travers l'espace, « *de parcourir en un clin d'œil d'énormes distances et de devenir invisible* »¹³⁶, de voir au-delà des étendues de terre. Mais encore, prendre le pouvoir d'un ours pourrait lui permettre d'emprunter sa force, comme par exemple pour affronter et guérir la maladie d'un homme puissamment immobilisé par un mal d'une force tout autant violente. Par l'appropriation de la forme de l'animal, le chaman s'accapare ses pouvoirs et étend les siens, si l'on peut dire. Nous pourrions dire que le chaman est un point de convergence où tous les pouvoirs, les possibilités sont accrus : tout passe en lui et par lui. Les esprits le traversent, s'unissent à lui. Il est un homme en harmonie avec la nature. Le chaman lors de ses trances se change en animal, il double son esprit de celui de l'essence d'une sorte d'animal totem, un avatar plus ou moins puissant : « *l'esprit associé à son nom de naissance devenant alors son esprit auxiliaire de chaman* »¹³⁷. Les êtres, homme et animal, se confondent dans le chaman, ils deviennent une même entité, qui peut être reconnaissable par les attributs du chaman, son attitude, mais aussi, il arrive au chaman

134 Musée du quai Branly Paris, Kunst-Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Allemagne, Caixaforum Madrid, Espagne, *Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.]*, Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012, p. 201.

135 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 86.

136 Ibid. , p. 125.

137 Musée du quai Branly Paris, Kunst-Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Allemagne, Caixaforum Madrid, Espagne, *Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.]*, Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012, p. 199.

de pousser des cris de l'animal qui le possède, ce qui est révélateur de « *la propre transformation du chaman en animal, c'est à dire la révélation manifeste de sa véritable personnalité mystique* »¹³⁸.

Les chamans sont apparemment assistés par environ Sept esprits auxiliaires, ainsi que d'un autre en plus, « *un « Esprit de Tête » qui le protège pendant ses voyages extatiques, d'un « Esprit en forme d'ours » qui l'accompagne dans ses descentes aux Enfers, d'un cheval gris sur lequel il monte aux Cieux, etc.* »¹³⁹. Il est à la confluence de toute la vie et la mort, il est toutes les formes, il est polymorphe, il est tangible de par sa chair, et impalpable de par son esprit et ceux qui se mêlent au sien. Cet aspect éthérique du chaman se retrouve sous bien des aspects. Eliade rappelle notamment que si « *l'instruction (du)chaman se fait au cours (du) rêve* », *c'est grâce aux rêves que celui-ci communique avec les divinités ou les esprits, c'est à dire, au travers du rêve, il « rejoint la vie sacrée », mais encore, « dans les rêves, [...] on abolit le temps historique et [...] on retrouve le temps mythique, ce qui permet au futur chaman d'assister aux commencements du monde [...] (mais aussi) aux révélations mythiques primordiales* »¹⁴⁰. Le chaman possède un savoir intemporel, il est hors du temps bien qu'il vive avec son corps d'être humain dans une époque particulière. Sa venue sur terre, bien que fils ou fille de ses parents est une parenthèse pour lui : le chaman est de tous les temps et toutes les époques. Il est un voyageur au sens large du terme, il traverse plus que les lieux, il traverse les temps¹⁴¹.

Le chaman revêt aussi en général un costume. Parmi les multiples peuples, je vais reprendre ici l'exemple du peuple Sibérien. Le costume Sibérien donc se décompose en plusieurs parties. D'abord, un kaftan, une sorte de robe ou de tunique, sur lequel sont « *suspendus des ronds de fers et des figures représentant des animaux mythiques* »¹⁴², qui selon le chaman peuvent bien entendu différer. Il porte aussi un masque, à l'image de l'animal auquel il s'unit lors du rituel, il peut être n'importe lequel, selon le but du rituel. Il porte encore « *un pectoral en fer ou en cuivre* », et enfin, « *un bonnet [...] considér(é) comme l'un des attributs principaux du chaman* »¹⁴³. Ce costume aide le chaman, car pour lui, lors de la confection de celui-ci, les vêtements et autres attributs ont été confectionnés avec l'inclusion d'une part du « corps » des esprits. Le costume possède donc des propriétés magiques, aident le chaman à faciliter sa transformation, mais encore, aident l'assistance composée de

138 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p.262.

139 *Ibid.*, p. 86.

140 *Ibid.*, p. 96-97.

141 Passé, présent et futur.

142 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 130.

143 *Ibid.*, p. 130.

personnes lors de rituel en public. Ce costume peut se transmettre, et avec, tous les pouvoirs qui l'investissent. Chaque costume est unique, et comme je l'ai précisé au départ, je n'ai pris que l'exemple du costume Sibérien ; il y a autant de costumes différents que de peuple, et donc de formes et d'attributs distinct.



Costume de *Klaubauf* ou *Krampus* (Bad Mitterndorf, Haute Styrie, Autriche, 1970-1980, 151 x 42 x 65 cm). Photographies prises lors de l'exposition *Les Maîtres du Désordre* au musée du quai Branly en 2012.

La question du miroir aussi intervient régulièrement dans mes recherches. Dans le costume chez les Toungouzes du Nord, le pectoral Sibérien laisse place au miroir de cuivre, et possède une place incontournable. Celui-ci « aide le chaman à « voir le monde », ou « placer les esprits », ou à réfléchir les besoins de l'homme ». Mais encore, « en regardant dans le miroir, le chaman peut voir l'âme du défunt »¹⁴⁴. Ici aussi, la question du miroir soulève dans le costume du chaman un fait intéressant. Le miroir, objet optique, n'aide plus à se regarder, mais sert comme un artefact visant à voir l'autre monde. Il permet, au travers de sa fine paroi, de passer de l'autre côté du monde réel, et d'aller vers un monde invisible à la plupart. Seul le chaman peut traverser la peau de l'illusion que représente le monde sensible, l'objet devenu attribut magique l'aide dans sa tâche de médiateur des mondes, afin de pouvoir accompagner l'âme du mort. « Les peuples d'Asie septentrionale conçoivent l'autre monde comme une image renversée de celui-ci »¹⁴⁵. Chez eux aussi, la question du miroir, si elle n'est pas passée

144 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 134.

145 *Ibid*, p. 171.

au travers de l'objet, manifeste l'apparition du concept de miroir. Dans l'autre monde, tout est inversé. Les saisons se font le négatif des nôtres, si nous vivons l'été, le monde des esprits vit l'hiver. Lorsque nous vivons le jour, ils vivent la nuit, « *en enfer, les fleuves remontent vers leur source* »¹⁴⁶. Ces peuples voient dans l'autre monde l'inverse de ce que nous vivons : non seulement une certaine similarité semble exister, mais de plus, cela indiquerait de manière sous-jacente, que ce que nous faisons dans notre monde aurait une incidence dans l'autre, et peut-être même inversement : « *ce qui est cassé ici-bas est intact dans l'autre monde et vice versa* »¹⁴⁷. Tout est lié, les mondes, les dimensions, tout comme le chaman est lié aux esprits qui l'investissent de leurs pouvoirs.

Un autre des pouvoirs du chaman est celui de la guérison ; seulement, la guérison implique une maladie, qui n'est pas définie comme celles « classiques » auxquelles nous penserions de prime abord. La maladie, lorsqu'elle requiert l'intervention d'un chaman est toujours liée à l'âme. Cette âme peut être « *dévorée par les mauvais esprits* »¹⁴⁸, ou « *égarée ou enlevée par un esprit ou un revenant* »¹⁴⁹, mais aussi, le chaman peut avoir besoin de « *rechercher l'âme égarée du malade ou l'expulsion des mauvais esprits, et l'ascension au ciel* »¹⁵⁰. Dans tous les cas, il faut faire face à une perte de l'âme. Le chaman doit alors utiliser sa technique de l'extase, entrer en transe afin de voyager et d'aller chercher s'il le peut, l'âme en danger, ou bien expulser le démon. D'ailleurs, bien souvent, « *le chaman est obligé, pour extraire les mauvais esprits du malade, de se les incorporer à lui-même ; en se les incorporant, il se débat et souffre plus que le patient lui-même* »¹⁵¹. Cette idée, de prendre pour lui, en quelque sorte, la souffrance de l'autre, en l'occurrence le démon qui infeste le corps du malade, est captivante. Ce processus n'est pas sans rappeler celui que propose Jung avec le guérisseur blessé : « *Cette figure archétypique renvoie l'analyste à la nécessité de reconnaître et de prendre un soin constant de ses propres blessures pour qu'il puisse développer ses capacités de guérison. Et, dans la perspective de Jung, avoir des facultés de guérison signifie pouvoir mobiliser les forces de guérison chez le patient car lui aussi possède ces aspects d'être blessé et de guérisseur* »¹⁵². De même, le chaman doit avoir pu guérir de ses propres blessures pour pouvoir sauver le malade qu'il aide. S'il n'est pas en équilibre, par

146 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 171.

147 *Ibid.*, p. 171.

148 *Ibid.*, p. 180.

149 *Ibid.*, p. 261.

150 *Ibid.*, p. 194.

151 *Ibid.*, p.189.

152 « Revue des revues », *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2/2011 (N° 134), p. 171-172

URL : www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2011-2-page-171.htm.

DOI : [10.3917/cjung.134.0171](https://doi.org/10.3917/cjung.134.0171). § 4. (consulté le 1er avril 2015).

exemple, entre les Cieux et les Enfers, il ne pourra pas voyager ni dans l'un ni dans l'autre comme il le souhaite. Le chaman doit être neutre, car rien n'est blanc ni noir totalement, il ne juge ni les esprits célestes ni les démons, il travaille avec eux, au même titre qu'il voyage dans les cieux tout comme aux enfers, « *le chaman connaît le mystère de la rupture des niveaux* »¹⁵³. Il est un psychopompe, il accompagne les âmes défuntes vers leur dernier lieu, ou comme nous l'avons vu juste avant, il va les chercher pour les ramener dans le monde réel.

Enfin, dans les îles Andamanes et Nicobar, le terme de chaman se traduit plus particulièrement par *medecine man*, que l'on prononce « *oko-juma* » et qui signifie littéralement « *rêveur* » ou « *celui qui parle des rêves* »¹⁵⁴. Cette dénomination m'intéresse tout particulièrement, car comme nous pouvons le constater, ce présent écrit mêle de nombreuses choses dont la question de la perception, et celle du rêve (nocturne et éveillé) et des corrélations à propos du chaman traditionnel en rapport avec ma pratique que je soulèverai dans la partie suivante. *Oko-Juma* est donc un rêveur, un médiateur du rêve, celui qui parle des rêves. Le destin du chaman, sa vie, son œuvre, sont liés aux rêves. Le rôle même du chaman, qu'il soit de Sibérie, des îles Andamanes ou d'ailleurs reste flou pour les néophytes, et même pour son entourage proche : le fait qu'il soit élu, qu'il soit le seul à avoir accès au monde des Esprits, il est aussi seul à avoir accès à certaines divinités parfaitement inconnues du reste du monde, il peut se laisser posséder par un Esprit, ou bien aider une âme vivante ou morte, bref, si les gens qu'il aide, vivants ou morts, peuvent imaginer un résultat, le chaman vit dans un monde inconnu aux yeux des autres. Il est lui-même un rêve éveillé. Sa substance, son corps, sa vie, son rôle sont impalpables. Il est présent, mais sa vie est un véritable mystère existant : il est un rêve visible dans un monde réel. Il est fantomatique, détenteur de secrets magiques, personne ne saurait le remplacer, car il met sa vie en danger à chaque instant en prenant le mal dans sa chair et plus encore il offre son corps à la possession pour libérer le malade qu'il aide

Le chaman est un être central au milieu de son peuple. Il peut apporter des réponses que personne d'autre ne possède, il peut aller là où personne ne peut, il fait corps avec son environnement naturel et vit en symbiose avec lui. Mais ce genre de chaman n'est pas la seule possibilité d'exister, il en existe aujourd'hui dans les pays développés, sous d'autres formes...

153 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 211.

154 *Ibid.*, p. 271.

II – 1 - 3 - Que je suis.

Bien qu'étant né en France et dans un milieu rural, ma famille ignore tout du chamanisme. Il n'y a pas de tradition, ni de transmission à ce sujet. Néanmoins, le chaman semble être de tous les peuples, civilisés ou non.



Marina Abramović sits with the second-to-last sitter: Lama Daboon Tulku Rinpoche, a long time friend of the artist and Director of the Tibet House, the cultural center of the Dalai Lama in New Delhi. © 2010 Photograph by Marco Anelli ¹⁵⁵.

Marina Abramović elle aussi est un chaman contemporain. Depuis ses débuts, son corps est son outil, il n'y a pas d'intermédiaire entre elle et le monde. Elle ne peint pas, ni ne sculpte, mais avec son outil, elle travaille la performance. Par la souffrance physique, les coupures, l'ingestion de produits, le fait de rester immobile dans plusieurs de ses pièces, elle se transcende pour communiquer à l'autre les possibilités du corps humain, et remettre en cause

¹⁵⁵ Daniela Stight, [Marina Abramović: The Artist Speaks](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks), sur http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks (consulté le 4 avril 2015).

le statut du corps aujourd'hui.

« Le rôle de l'artiste «chamane» est bel et bien essentiel dans un contexte post moderne. Il questionne à la fois les problèmes identitaires, environnementaux, politiques ou social et remet en cause le statut de l'œuvre entant que conception consumériste. Il prône une approche plus essentielle aux choses, aux matériaux, l'énergie créatrice serait essentielle à l'élaboration d'une œuvre d'art. Un retour au sacré, à la magie, qui permettrait une lecture ouverte et multiple¹⁵⁶ ».

Je suis moi aussi un chaman. Je travaille avec mon corps, celui-ci est aussi mon outil, mais je ne le fais pas intervenir directement, mon corps n'est pas mon œuvre, mais mon corps m'aide à accoucher de lui, il est mon outil. Depuis très jeune, les questions inhérentes à l'existence me préoccupent. La métaphysique, et plus exactement l'ontologie est puissamment ancrée dans mon esprit, bien qu'il n'y ait que quelques années que je sois capable de nommer ce qui me préoccupait.

D'abord, comme vu précédemment, le chaman accède à sa nature, bien qu'il y soit prédestiné, par le rêve initiatique, ou la transmission, mais souvent au travers de la souffrance. Un Esprit sacré le visite, le découpe, retire la chair de ses os, et donne chaque partie à un démon qui y insufflera son mal afin de lui offrir un pouvoir de guérison en rapport. Puis le grand Esprit dépose l'âme du futur chaman en un lieu aux Enfers afin de le laisser mûrir, suite à quoi, le corps est reconstitué, sous la forme nouvelle du chaman élu. L'accession à mon corps de chaman s'est fait plus progressivement, mais un rapport intéressant est à faire, d'autant qu'il ne fut pas fait au travers d'un rêve initiatique, mais tout au long de ma vie, depuis ma naissance et à abouti pour partie à mon accès au monde des rêves. Je suis le fruit d'une union symboliquement particulière. Ma mère est une fille de paysans, mon père était un homme du nord, fils d'ouvrier. Ils se sont rencontrés durant le service militaire de mon père qui était en déplacement dans le sud. Leur union a été heureuse, jusqu'à ce que mon père s'installe avec ma mère dans leur maison, celle où je suis né, dans la forêt. Je pourrais définir ma mère comme la figure de la femme douce, ouverte, intelligente, une femme issue d'un milieu peu cultivé, mais capable de rebondir dans pratiquement n'importe quelle situation. Mon père était un homme très instruit, très habile, manipulateur, égoïste et malheureusement violent physiquement et forcément, psychiquement, diagnostiqué sociopathe, postmortem. J'ai grandi dans cet écart de personnalité, deux extrêmes, la compréhension et l'ouverture face à la suffisance démiurge d'un homme en proie à ses démons. Bien sûr les coups ne sont jamais

156 Marie Eude, *Les figures du chaman*, URL: http://www.esam-c2.fr/IMG/file/enseignement_superieur/null/Marie_Eude.pdf, p. 32.

agréables, mais ils passeraient pour une chose tendre en comparaison de la violence mentale. Les mots, les sentiments exprimés avec violence laissent plus de marques encore que les raclées. Alors dans cet écart immense ne me sont apparus que deux chemins possible, si je puis dire. La mort, ou la rébellion. Boris Cyrulnik dans son ouvrage *Autobiographie d'un épouvantail*¹⁵⁷ parle de la notion de *résilience*, qui fait que face à un traumatisme un enfant est capable de transcender la douleur, et d'en faire quelque chose de plus intéressant que de s'y complaire : et c'est probablement ce qui m'est arrivé. Pour pallier la souffrance, « *Les rêveries, le souvenir et l'idéalisation [...] permettent la constitution d'un espace interne inviolable où l'enfant peut se ressourcer* »¹⁵⁸. Cet espace interne, c'est tout simplement mon imaginaire, qui m'a permis de m'échapper de ma prison et du contexte quotidien insupportable. Il m'a fallu beaucoup de temps pour arriver à un état d'équilibre : le passage par la souffrance est une expérience impossible lorsqu'on la vit, mais qui, avec le recul, est une chose sans laquelle je ne serais peut-être pas autant capable de m'immerger dans un monde différent de celui tangible. Le monde des rêves de plus est une terre d'apaisement, où je me sens chez moi, dans laquelle je me libère de toutes contraintes, un espace où la douleur n'est pas. D'une manière certes symbolique, j'ai été démembré, déconstruit constamment durant la période où l'on se construit normalement, comme la flamme brûle la cire, mais aussi, j'ai reconstitué cette cire au fur et à mesure lorsqu'on la faisait fondre plutôt que de la laisser se consumer. Ce n'est pas un Esprit extérieur qui m'a amené vers ma nature de chaman mais mon Esprit intérieur, qui a su tirer la force de mon propre esprit pour accéder à ma nouvelle nature. Comme précédemment cité dans la dernière partie axée sur une définition du chaman traditionnel, celui-ci « *doit tirer de lui-même « par le contact avec la grande et sombre nature qui l'entoure, la connaissance de l'incompréhensible* » »¹⁵⁹. Dans un contexte absurde, sans trop de repères hormis celui de la figure maternelle, j'ai dû par moi-même faire avec ce que j'avais, c'est à dire peu, et donc, tirer de moi ou plutôt de mon imaginaire, les ressources nécessaires à ma croissance physique et surtout mentale une fois de plus. Le rêve initiatique a pris chez moi la forme d'une expérience réelle, très longue. Et grâce à la souffrance, ou plutôt la résilience selon Cyrulnik, le monde des rêves est devenu un univers illimité, qui croise aujourd'hui le réel et qui fait de moi un nomade à la croisée des mondes. De plus, celui qui penserait que le monde des rêves dans mon cas est une échappatoire se tromperait lourdement : si cette part dans ma vie et dans mon processus aujourd'hui a pu s'agrandir avec

157 Boris Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*, Mesnil sur l'Estrée, Odile Jacob, 2008.

158 Marie-Frédérique Bacqué, *La résilience*, <http://lionel.mesnard.free.fr/le%20site/boris-cyrulnik.html> (consulté le 5 avril 2015).

159 Pierre Molinier, *Le Chaman et ses Créatures*, Périgueux, Édition Blake & Co. , 1995, p. 11.

le temps et les épreuves, elle a toujours été présente, elle était déjà présente à ma naissance¹⁶⁰. J'ai toujours été sensible, bien avant les confrontations paternelles, ou du moins dans mes souvenirs: sensible physiquement, par le toucher, et mentalement, soit ouvert aux émotions et le sens de la vue très attentif. Ayant grandi dans la nature, il paraît normal que ce genre de sensibilité me soit familière : le milieu plutôt reclus où j'ai grandi a été un vivier foisonnant d'inspiration. La végétation, les animaux sauvages, les insectes, l'eau , le feu, le soleil et la lune ont régné sur mon enfance parmi les paysans : et plutôt que d'y être insensible, j'en ai été très proche, fasciné, et très assoiffé de découvrir chaque chose, chaque vie qui se présentait à moi. Cet univers, j'ai tenté très tôt de l'étudier, de le reproduire. Comment arriver en quelques mots à décrire tout ce qui se produisait dans ma jeune tête... Grandir dans un milieu à la fois croyant catholique mais dont les traditions païennes ont perduré, le contexte et l'ambiance spirituelle m'ont forcément poussé à avoir un regard particulier. Je me suis toujours senti très chanceux de pouvoir contempler tant de belles choses. Si la proximité de l'homme se faisait rare, je trouvais dans la nature toute la compagnie nécessaire à mon équilibre. Par exemple, adolescent, il m'arrivait de sortir les soirs de pleines lunes, car nous pouvons à la campagne y voir presque comme en plein jour si nous laissons nos yeux s'habituer à la clarté de l'astre. Un soir, je me suis avancé sur le terrain de mes parents, la lune était bien haute, et je m'éloignais assez pour ne plus avoir la maison trop proche. Là, je me suis assis pour contempler la lune et le paysage. La douce lumière caressait les chênes centenaires, très grands, très larges : tout paraissait si apaisé, si calme et serein. Alors j'ai regardé, encore et encore, sans me soucier du temps. Et comme par miracle, j'ai pu constater que des lapins sauvages commençaient à venir autour de moi. J'ai pu les observer de très près. J'étais assis en tailleur, parfaitement immobile. La vérité, c'est que les animaux m'ont probablement pris pour un arbuste, car aussi peu mobile qu'un végétal. Mais j'ai vécu, en cet instant, un moment d'une grande rareté : faire partie intégrante de la nature, sans enseignement, sans transmission de quoi que ce soit au point que des créatures sauvages m'approchent sans crainte. Je me suis senti élu. Tout comme lorsqu'on peut croiser une biche traverser la forêt dans laquelle mes parents se sont installées peu avant ma naissance. Voir de tels animaux, pourtant communs pour la plupart, c'est comme voir un miracle prendre forme devant soi, comme si une créature mythique venait vous visiter. De telles rencontres rappellent forcément le fait que le chaman est un être élu, car lui seul peut voir, communiquer, approcher certaines divinités, il est privilégié. Aussi, lorsque j'étais dehors, il n'était pas rare que des libellules viennent voler autour de ma tête. Ce qui pourrait

160 Voir p. 38, 39.

paraître presque normal quand on sait que ces insectes volants peuplent le long des cours d'eau, et que l'eau, à l'époque, y était vraiment abondante : étangs, cours d'eau, ruisseaux, mares etc. Cependant, je n'ai jamais vu d'autre personne soumise à ce genre de phénomène, et une fois de plus, je me sentais élu parmi tous. Je n'avais pas peur du gros insecte, je le trouvais d'une grande beauté. Avez-vous déjà pris le temps de contempler une telle créature en milieu naturel ? Avez-vous vu comment son corps est fuselé et constitué de plein de morceaux telle une armure irisée ? Comment ses ailes transparentes et fragiles comme de l'eau laissent passer la lumière et frappent l'air sur lequel elle s'appuie violemment pour prendre son envol ? La libellule représente un totem. Cet insecte m'a toujours accompagné. Elle est pour moi la clé du monde magique et invisible. Petit, je voyais dans ma tête se dérouler l'histoire d'une mythologie personnelle : l'insecte se figeait dans des endroits précis de la forêt : il nous aurait suffi d'être au bon endroit au bon moment. Là, devant nous, l'animal se posait, sur un rocher, sur un tronc, et s'immobilisait. Il nous aurait suffi alors de prendre la créature, qui dans une position statique ressemblait à une clef, et de trouver la serrure d'une porte cachée, pour ouvrir la faille, la porte entre les deux mondes réels : l'un que nous connaissons, l'autre inconnu de la plupart, ce que j'appelle le monde des rêves. Ces animaux, ces totems ne sont pas sans rappeler les esprits de la nature du chaman. Il agit avec eux à ses côtés, il leur parle, il communique, ils ne sont pas étrangers l'un avec les autres. Communier avec la nature, c'est ne pas être dérangé par elle, ne plus avoir peur de la bête qui s'approche parce qu'on a pu acquérir la connaissance nécessaire pour transcender la peur et voir la beauté, apprendre à vivre en harmonie avec elle. Savoir regarder son environnement, c'est savoir lui parler, c'est être avec lui, et peut-être même comprendre que l'on est une part même de lui. Nous humains, faisons partie de la nature, il ne serait pas négligeable de le prendre en compte. Si notre intelligence nous a permis de nous émanciper d'elle ou de vivre dans ce genre d'illusion, nous en faisons malgré tout partie intégrante. Le chaman le sait, il fait partie d'un grand tout, et il a cette capacité d'être en dehors, car il observe, et en dedans, c'est sa nature. Il est double. Et j'ai ce pouvoir d'ubiquité, cette capacité à être dans l'ici et l'ailleurs en même temps. Ces animaux et végétaux me hantent comme des esprits. Ils sont une obsession constante, une muse qui murmure à mon oreille chaque jour. Ils ont, dans mon esprit, le rang de divinité qui reviennent de manière récurrente dans mes travaux. Ma sculpture *Waiting for Your Wake-up*¹⁶¹ est une fois de plus le symbole de ces Esprits. Comme le chaman qui emprunte le pouvoir des Esprits naturels, l'oiseau pour voler, le guépard pour grimper aux arbres. Je dois lors de la fabrication

161 Voir illustration p. 25.

d'une œuvre devenir ce que je suis en train de modeler avec mes doigts. C'est une forme de rituel : reformer l'animal, lui rendre sa vie, ou plutôt le doter d'une seconde vie, d'une seconde peau, voire même le recréer puisque plus rien de l'ancienne forme n'a subsisté dans la nouvelle, ce fut l'occasion d'un exercice nouvellement conscientisé. Pour former la bête, j'ai du devenir moi-même celle-ci, j'ai du transmuter mon corps, ressentir ce changement, voir mon visage s'allonger comme un museau, sentir ma chair s'obscurcir, sentir la chaleur protectrice de la fourrure sur ma peau et le poids des cornes l'ouvrir. J'ai dû me déshumaniser pour devenir une chimère, suite à quoi, par mes mains, j'ai transmis une part de mon nouveau corps dans la matière. Cet état ressemble à la possession du chaman par les esprits naturels, voir même les démons : car le chaman prends dans son corps l'esprit pour sauver le malade. Pour sauver l'homme de sa maladie, je deviens le contenant du monde des rêves pour ainsi pouvoir le former dans le monde réel. C'est qui fait de moi un médiateur.



Chamane se transformant en ours (population Kwakiult, côte nord-ouest, États-Unis, fin XIXe siècle, 23,5x10x13cm).¹⁶²

Entre autres pouvoirs, Bachelard parle aussi du vol : il dit que certains ont « *été si souvent visité (par ce rêve de vol très précis dans sa description et son ressenti) qu'il s'était mis à soupçonner que la pesanteur n'était pas naturelle à l'homme* »¹⁶³. À tel point d'ailleurs que Havelock Ellis « *confesse que cette impression est si convaincante qu'il lui est arrivé, au réveil, de sauter à bas de son lit et d'essayer de tenter l'expérience* »¹⁶⁴. La sensation se fait si forte que l'on arrive à en perdre le sens de la limite entre la frontière des deux mondes.

162 Exposition Les Maîtres du Désordre au musée du quai Branly, 2012, URL :

<http://filsetperles.blogspot.fr/2012/05/les-maitres-de-desordre.html> (consulté le 4 avril 2015).

163 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint-Armand-Montrond, Le livre de poche, 2013, p. 33.

164 *Ibid.*, p. 39.

Sensation d'autant plus étrange qu'elle est commune à une grande majorité des êtres humains : qu'est-ce qui nous destine à vivre en songe un tel sentiment ? Cette faculté de ne plus ressentir la pesanteur, règle absolue de notre existence sur terre : « *le rêve onirique est [...]un rêve de la vie instinctive* »¹⁶⁵. Je vole, durant le rêve nocturne, mais aussi durant le rêve éveillé. Je peux me déplacer dans l'espace du monde réel ou imaginaire. Je peux voir en plusieurs endroits au même instant. Ce sentiment de vision multiple est une gymnastique mentale qui m'est assez familière. Cela permet lorsqu'on travaille plastiquement de pouvoir tout regarder, durant la *vision mentale pré-crétation*, mais aussi un certain pouvoir de se projeter, de sculpter en pensée en temps réel. Bachelard le formule ainsi, pour imaginer, il faut être capable de parler avec le monde, il faut pouvoir se plonger dans un objet et communiquer avec lui le laisser parler de sa forme, ses couleurs, de son existence dans le monde et de comment il s'y manifeste, pour recevoir cet objet, et se l'approprier.

Le problème du temps pour le chamane n'existe pas non plus, ni celui de l'échelle. Il peut communiquer avec l'infiniment petit comme l'infiniment grand, il se transporte à la taille désirée sans même y penser. Il peut aussi se déplacer dans le passé, le futur. Il est partout à la fois. De même que dans le monde des rêves, il est possible de tout envisager, le grand le petit, l'ancien défini, le futur inconnu. Il peut parler aux minéraux, tout comme aux animaux. Il communique avec les esprits, le langage n'a plus de barrière, il devient un centre universel. Le chaman que je suis peut jouer avec son esprit, tordre les formes, les faire apparaître, se déplacer tout autour, emprunter la forme d'un corps extérieur. Comme le chaman traditionnel, je peux changer ma forme, et me transporter par la pensée.

Dans ma pratique, je tends à soigner l'homme d'un mal moderne. L'homme dans le monde moderne a perdu l'essence de sa nature : il a détruit le lien d'avec son état originel. Le chaman que je suis travaille à reconstruire l'homme, à l'aider à retrouver son âme perdue, la part d'enfant qui s'est effacé avec le temps. Perdre son âme, n'est-ce pas ne plus pouvoir s'émerveiller de peu de chose ? Être constamment dans la découverte ou le goût, le plaisir de s'attarder dans des choses où nous n'avons pas d'habitude ? N'est-ce pas tomber en amour face à la beauté de la nature et des créatures incroyables qui la peuple ? L'homme perd son âme comme la ville perd de sa connexion d'avec la nature. « *À 76 ans, le paysan et essayiste Pierre Rabhi s'émerveille toujours devant la splendeur de la nature* »¹⁶⁶. Cet homme

165 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint-Armand-Montrond, Le livre de poche, 2013, p. 39.

166 Weronika Zarachowicz, « *Nous avons dépoétisé nos sociétés* », Pierre Rabhi, en *Ardèche*, publié le 4 janvier 2015, <http://www.telerama.fr/idees/nous-avons-depoetise-nos-societes-pierre-rabhi-en-ardeche.120981.php> (consulté le 1er avril 2015).

originnaire d'Algérie est « *un [...] pionnier de l'agriculture biologique* »¹⁶⁷. Élevé depuis sa plus tendre enfance dans la capitale, il part pour l'Ardèche accompagné de sa femme en 1960. Là, il s'enfonce dans la campagne profonde, il construit sa maison et décide de vivre en autonomie totale. Depuis, il n'a de cesse de montrer comment il est possible de vivre. Pour lui, qui vit désormais dans un lieu naturel, « *on ne devrait jamais brader « son droit à la beauté »* ». Vivre dans un lieu naturel est le plus beau qui soit. Il pense, et je me joins à lui pour dire que : « *La civilisation moderne est assoiffée de beauté mais y a très peu accès. À force de construire des objets, des maisons, des immeubles sans âme, nous avons dépoétisé nos sociétés. Nous avons aussi perdu l'accessibilité à ce faste de la nature, des arbres, des animaux qui nous a pourtant été gracieusement offert* »¹⁶⁸. À trop s'entasser dans les villes, l'homme court après l'argent, il n'a que le désir de plaire, de se montrer, d'avoir un maximum de confort en en faisant le moins possible ; pensons à Épicure, à la pensée qu'il a formulé en son époque, comment il a pu dissocier les besoins des hommes, naturels et nécessaire ou non, comment notre corps peut vivre simplement, comment nous pouvons nous épanouir avec ce qui paraît aujourd'hui trop peu, et qui finalement, est bien plus riche que toutes les possessions que nous sommes capables d'amasser aujourd'hui. L'homme se perd, bien qu'il y ait aussi beaucoup de positif aux avancées modernes. Mais s'il améliore sa qualité de vie, sa santé, ses droits, l'homme reste bien encore en dessous de ce dont il est capable, il perd son âme. Mon travail consiste à ouvrir les yeux des hommes. Je ne suis pas capable de changer le monde, mais à la manière d'un grain qui constitue avec tous les autres le sable, j'apporte avec ce que j'ai, ce que je suis ainsi que ma parole, une tentative pour aider l'homme à récupérer son âme ou plutôt la lui rendre. L'homme est, pour moi, un homme malade que ma nature de chaman tend à guérir. Et pour un chaman, le malade qui vient se faire guérir est un homme qui a perdu son âme, elle l'a quitté ou a été enlevé par de mauvais esprits, soit dans le cas présent par la société moderne¹⁶⁹.

De nombreux grands esprits ont formulé cette idée de différentes manières. Charles Baudelaire a, dans l'analyse du travail de Constantin Guy, tenté de décrypter ce qui faisait de l'œil de l'artiste un œil radicalement différent de la plupart des hommes¹⁷⁰. Il fait la comparaison de cet œil au recouvrement des sens du malade après une longue convalescence ou encore à celui de l'enfant ivre de découverte. L'homme en perte de son âme est un

167 Blog de Pierre Rabhi, <http://www.pierrerabhi.org/blog/?static/biographie> (consulté le 1er avril 2015).

168 *Ibid.*

169 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 261.

170 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, éditions Mille et Une nuits, 2010, chap. III L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant, URL : http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf

convalescent, il a toutes les armes en lui qu'en tant que chaman je m'évertue de raviver. « *Aux dire de certains chamans Paviotso, le pouvoir leur vient de l' « Esprit de la Nuit ». Cet Esprit « se trouve partout. Il n'a pas de nom. Il n'existe pas de nom pour lui »*¹⁷¹. Comme je l'appelais lorsque j'étais plus jeune, l'Esprit de la Nuit est celui qui descend sur moi, la nuit tombée mais pas seulement. C'est l'Esprit principal avec lequel je travaille, et qui m'accompagne tout le temps. Cet Esprit s'est d'abord manifesté sous une forme particulière, et j'ai pu poser des mots sur ce que je ressentais grâce à ces quelques vers de Baudelaire :

*"Enfin! Seul! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin! La tyrannie de la race humaine a disparu, et je ne souffrirai donc plus que par moi-même. Enfin! Il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres! D'abord, un double tour à la serrure. Il me semble que ce tour de clef augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent actuellement de ce monde"*¹⁷².

*"O Nuit! O rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté"*¹⁷³.

Ces sublimes mots déposés pour nous par Baudelaire sont bien la manifestation de ce sentiment. Une fois seul, le soir car le monde s'endort, nous sommes tranquilles, dans la quiétude totale. Nous sommes libres de déposer à terre les vêtements de la civilité, et nous pouvons, nus, être enfin nous-même. Nous pouvons nous retrouver entièrement, sans plus aucune peur de paraître, puisque c'est à nous seuls que nous apparaîssons. La nuit nous enivre de son espace illimité, elle dévoile l'interdit du jour et fait place à la liberté d'être soi pleinement. La nuit, c'est un moment que j'ai connu très tôt, car pour fuir la violence du jour dans le foyer familial, je pouvais enfin, le soir, lorsque tout le monde dormait, avoir enfin une vie pleine, sans remontrance, sans obligation, je pouvais m'échapper dans le monde des rêves et vivre plus encore que dans la vie diurne. La nuit était et reste une douce amie enveloppante et bienveillante. J'ai le souvenir aussi d'avoir beaucoup dessiné et écrit : des nouvelles, de petites histoires dans lesquelles je déversais tous mes fantasmes, tout ce que je rêvais de vivre

171 Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992, p. 97.

172 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, À une heure du matin*, http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/le_spleen_de_paris.pdf, p. 22. (consulté le 31 mars 2015).

173 Ibid., p. 56.

et qu'il me paraissait alors impossible. Dans ces nouvelles, un héros sombre, tirait son pouvoir de la Nuit. En règle générale, dans les légendes, les contes, les héros avaient un rapport avec la beauté, la lumière. Mon héros tirait le sien du noir, de l'espace entre les étoiles : car ce noir me paraissait bien plus vaste que les quelques points lumineux. C'est cela, qui depuis très jeune, j'appelle l'Esprit de la Nuit, c'est l'infini de la liberté, ce n'est pas le néant, c'est l'inconnu immense dans lequel nous pouvons tout projeter, imaginer, bien plus que l'entendement.

Nous avons l'habitude dans notre société de : *« rechercher le « vrai » en opposant le réel à l'imaginaire, le visible à l'invisible, la réalité perceptible au mythe, l'objectif au subjectif... Alors que, dans ces sociétés (où les chamanes ont une place sociale importante), leur rapport est inversé. Ce que le sens commun nous désigne comme réel est vrai et perçu par elles comme aléatoire, instable, périssable et donc comme une apparence de réalité. Ce que nos sciences humaines considèrent comme « imaginaire », le mythe, le rêve et la vision induite par la transe, est considéré par ces sociétés comme un ordre supérieur de réalité, auquel les humains ont difficilement accès, si ce n'est les chamanes qui ont appris à « voir » ce que les autres ne voient pas. Ce sont des entités invisibles qui gèrent le monde visible et qui élisent, parmi les humains, des chamanes, médiateurs entre les deux mondes »*¹⁷⁴.

Ce qui fait de moi un chaman, c'est l'acceptation de cette alliance, de l'imaginaire et du réel, mais aussi et surtout, l'acceptation de ma part de ténèbres. La complétude d'un être, comme dans les théories liées à l'androgynie homme-femme pourrait être étendue à la dualité lumière/ténèbres. Savoir s'accepter, c'est prendre le tout et ne rien dénigrer ou l'envisager de manière péjorative. C'est l'essence même de ma pratique. Et de fait, cette idée rejoint parfaitement l'idée de guérisseur blessé de Jung. Le chaman possède dans sa chair l'essence du mal insufflé par les démons lors de son démembrement afin d'être capable de guérir celui qui se présente à lui. Dans la même mesure, je n'ai pas occulté ou supprimé mes plaies, elles sont toujours présentes mais elles ne sont plus autant vives et douloureuses qu'à l'époque. Je suis en mesure de comprendre certains maux car je les ai vécus moi-même. Je ne suis pas psychanalyste ni même ne le prétends, ni ne le souhaite, mais j'ai désormais les armes nécessaires afin de soigner à ma manière, les maux des hommes, ceux qui ont perdu leur âme d'enfant. Le chaman que je suis dans ma forme primale se définirait dans le monde

174 Musée du quai Branly Paris, Kunst-Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Allemagne, Caixaforum Madrid, Espagne, *Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.]*, Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012., p. 177.

contemporain comme un *métaphysicien ontologue* : j'étudie, plastiquement l'ontologie, issue de la branche métaphysique, elle-même issue de la philosophie. Ou encore, je pourrais me qualifier d'onirologue : je suis un chercheur de rêve. Je les étudie certes, mais pas en tentant exactement de les décrypter, je m'en sers davantage pour parler, à l'inverse de l'oniromancien qui lui interprète les rêves pour prédire l'avenir.

Le hasard, ou plutôt comme je préfère l'appeler l'inéluctable trouble la perception : lorsque je travaille, je ne saisis pas toujours immédiatement ce que je suis en train de faire. Je sais ce que je fais, mais je n'en saisis pas toute la portée symbolique. Il semble qu'à la manière des surréalistes, je laisse mon inconscient s'exprimer et que par la suite, la vérité de mon travail s'impose à moi. C'est ce qui arrive pour de nombreux travaux, notamment le suivant :



Étape durant la recherche sur le masque *Chaman* dans mon atelier, Paris, 2015.



Chaman, plâtre, terre, papier, fourrure synthétique, métal, feuille d'arbre, acrylique, 60*20*15cm, Paris, 2015.

Lorsqu'on étudie le chamanisme, le costume est tout à fait important. Quelques-uns portent un masque. Je ne savais pas encore, mais lorsque j'ai sculpté mon masque, j'ai découvert plus tard que c'était un masque de chaman : « *Notre classification met les êtres masqués parmi les monstres composites ; elle les considère comme une manière que nous en avons de nous transformer nous-mêmes temporairement en monstres, d'utiliser notre corps comme « matière » d'une forme monstrueuse* »¹⁷⁵. Le chaman porte en général les attributs de l'animal

¹⁷⁵ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 209.

auxiliaire qui l'investit, et selon le rite qu'il accomplit ; l'oiseau, le guépard etc. Le masque présent est un masque rituel. Il emporte le corps du porteur dans une autre dimension, il l'animalise, il fait de lui une chimère dans le monde réel. L'homme qui le porte devient un être hybride, mi-homme mi-bête, il a un pied dans deux mondes différents, il est un pont vivant.

« L'étude du port du masque en Occident, [...] nous amène à considérer le monstre comme ce qui met la vie en danger, comme une force qui s'oppose à celles qui constituent la vie »¹⁷⁶.

Le masque contre l'essence de l'homme, il la change : *« Il signifie en quelque sorte la libération d'une seconde nature, truculente, fiévreuse et provisoire qui échappe aux normes quotidiennes, et autorise tout ce qui est normalement interdit »¹⁷⁷.* C'est probablement ce qui permet à celui qui orne son visage d'un tel artefact de se laisser aller totalement à l'animalité qu'il affiche. L'animal représenté ici ressemble à un canidé. J'ai travaillé ce masque en tentant de marquer un arrêt sur une transition entre le visage et la structure de l'homme avec celui d'un animal. Essayons d'imaginer l'un se transformant en l'autre, dans un morphing mouvant, et arrêtons-nous au milieu de celui-ci ; recouvrir son visage d'un tel artefact revient à laisser l'animal nous recouvrir, ou plutôt, laisser l'animal en nous recouvrer ses forces, son instinct et son apparence. L'animal est écorché, dépecé ; on le voit muscles apparents. Il semble accidenté, blessé, le museau est encore pourvu de poil, on peut malgré tout apercevoir des blessures ouvertes, comme s'il avait reçu des coups, de son nez coule encore du sang sur les poils et aussi sur les dents, ce qui marque la fraîcheur des blessures. La chair est à vif.

J'ai pensé la violence durant la fabrication de ce masque. Encore vivant, l'animal est pourtant comme à l'article de la mort, comme suite à une préparation post mortem d'un médecin légiste ou encore après le passage dans les mains expertes d'un boucher. Mort-vivant, ou inaltérable dans la mort ou encore immortel, quoiqu'on puisse lui infliger, le chaman persiste, il hante tous les mondes. Le chaman est un guérisseur blessé, et il a su panser ses maux, car sans avoir été lui-même blessé, il ne pourrait guérir les autres. Ce masque est une allégorie de mon passé. Rouée de coups physique et mentaux, la bête en moi est nourrie, elle est toujours vivante, quoi qu'il arrive. L'idéal d'un rêveur est immortel, quoiqu'on lui fasse, ses rêves survivent à tout. Celui qui porte le masque voit ses yeux enfoncés dans l'ouverture des orbites du masque, de telle sorte que le chaman, le porteur ayant le masque sur le visage a l'air d'avoir les yeux plein du vide de l'ombre, d'un noir profond, et insondable. Le seul œil apparent est celui qui surplombe le visage, il est l'œil de l'esprit, celui par lequel le chaman voyage, par lequel il communique dans les différents mondes et parle de ces différents

176 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p.248.

177 *Ibid.*, p. 246.

mondes. L'œil de son esprit est grand ouvert, inaltérable, il flotte au-dessus de la chair. Il semble fait d'un vieil argent abîmé, il est comme un bijou perdu qui aurait traversé le temps. Il est inaltérable, et perdure, en s'usant par le poids des années et de l'expérience, comme ce que l'on pourrait imaginer d'une âme. Son œil est plus ouvert que les autres. Il est à l'affût. Et surtout, ce masque possède à l'intérieur l'empreinte de mon visage. Après avoir moulé ce dernier, j'ai sculpté au-dessus la chimère. Personne d'autre que moi ne pourrait le porter. Le masque est un artefact investi du monstre que je porte, celui de mon passé, mais il a aussi été fabriqué par le chaman porteur. J'ai donc, dans un laps de temps, matérialisé la bête en moi, que moi seul puisse porter, et qui affiche aux yeux du monde mon pouvoir de médiateur.

Contrairement au chaman ancestral qui se plie à tout un tas de rite, de tradition ancestrale, je ne me plie qu'à ce que mon âme me dicte, soit au travers de mon instinct naturel. Mes yeux voient des choses que d'autres ne voient pas, ils me montrent le chemin que je dois suivre, ils m'ouvrent les chemins vers lesquels je dois me diriger. Je ne suis d'aucune religion bien que né de confession catholique. Je crois, en la puissance des choses qui nous entoure ou que nous sommes, mais je ne crois pas en les règles. Si vous parcourez un livre de magie par exemple, vous aurez, selon le sort que vous souhaitez lancer ou bien la malédiction que vous souhaitez lever, développer une protection par exemple, vous aurez donc une liste d'ingrédients à trouver, à mélanger selon un ordre précis, voire même selon des horaires ou moments du jour ou de la nuit spécifique, des paroles à prononcer etc. Je ne crois pas en l'existence de l'établissement de règles correspondant au désir de l'univers qui soit aussi futile qu'une simple recette. Je crois en revanche au pouvoir de l'intention et de la volonté. Je crois qu'attirer à soi par la pensée notre désir soit bien plus puissante que l'exécution obscure d'une méthode pré-établie. Je crois en la valeur absolue des choses, je ne crois pas en l'exhaustif. Je ne crois pas en la parole d'un dieu rapporté par les hommes, je crois aux instances supérieures, silencieuse car au-delà et naturelle, comme il serait possible que nous soyons les dieux des fourmis, et que nous ayons autre chose au-dessus de nous, et que cet autre chose soit encore les fourmis d'autres instances supérieures. En faisant des recherches très tôt dans les bibliothèques, j'ai largement remarqué toutes les similitudes dans les différentes religions, et j'ai su tirer des comparaisons de celles-ci. Toutes les religions ont un paradis, qu'il soit physique, métaphorique, situé géographiquement dans l'espace ou non, tout comme la notion d'enfer.

Les rituels et signes distinctifs vestimentaire ou ornementale des chamans ne m'intéressent pas dans leur référencement exact mais plutôt dans le symbole qu'ils portent. C'est la notion de chamanisme, et sa place dans le monde tout comme son rôle, qui m'intéresse plus particulièrement. Je suis un chaman parce que je ai su tirer de moi-même la matière propre à

mon existence, je suis mon propre tisseur, je vois des apparitions qui se dérobent ou s'impose à mon regard. « *En fait, l'ambiguïté des maîtres du désordre ressortit très directement à la nature fondamentalement incertaine des puissances de l'invisible auxquelles ils sont liés* »¹⁷⁸. Le chaman est lié au pouvoir de l'invisible. Il travaille, parle avec ce qui ne soit voit pas. Dans mon travail, je mets en mouvement cette perception de l'inconnu, inaperçu dans les yeux des autres, bien que ces objets soient parfois dans leur champ de vision. Le chaman perçoit des choses différentes soit invisible pour les autres. Je n'ai pas de regard plus puissant, plus aiguisé ; c'est cette perception personnelle qui guide mes yeux, c'est mon goût. Pour guérir, le chaman doit « négocier » avec les esprits, il peut même aller jusqu'à incorporer ces esprits dans son propre corps. Il les ingère d'une certaine manière, ou encore il leur offre son corps, son être afin d'obtenir satisfaction. De la même manière, j'incorpore mes visions, mon brouillon mentale pré-crédation. L'image que je forme, je l'ancre dans ma chair, même si elle m'appartient déjà car j'en suis le créateur, j'ingère cette pensée pour pouvoir en accoucher : je la forme ou elle s'impose à moi, je l'ingère, je la mémorise et fais corps avec, j'en accouche, je la vomis si c'est violent. C'est un processus proche d'un rituel.

La question du rituel est inhérente à celle du chaman. Comme le chaman de tradition ancestrale, je partage une forme de processus identique. Le chaman, pour parvenir à sauver un homme en difficulté, va suivre une certaine étape afin d'accomplir sa tâche. Il y a quelques semaines, notre directeur de recherche et professeur de méthodologie nous a proposé de travailler sur le thème de l'exaltation, sans omettre de faire entrer dans notre pratique ou processus habituel un élément nouveau. Étant sculpteur, j'ai choisi cette fois de mettre en avant autre chose, tout en incorporant mon médium de prédilection malgré tout.



Esprit-Oiseau, sculpture qui orne mon front sur la photographie *Instantané de vision mentale*, 25x15x5cm, (illustration page suivante), dans mon atelier à Paris, 2015.

178 Musée du quai Branly Paris, Kunst-Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Allemagne, Caixaforum Madrid, Espagne, *Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.], Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012, p. 91.*



Instantané de vision mentale : corps chamanique, photographie numérique, 120 x 80cm, Paris, 2015.

Dès que la consigne nous a été soumise, j'ai commencé à réfléchir à ce que j'allais faire. J'ai

souhaité manifester mon corps chamanique, le corps que j'use pour visiter le monde des rêves : une porte s'ouvrirait car mes visions ne sont jamais totalement extérieur à mon corps, comme dans le monde réel, je vois au travers des yeux, mais dans le cas présent, les yeux de l'esprit. J'ai voulu dans cette photographie me prendre en photographie lorsque je voyage. D'abord, j'ai acheté du matériel : le chaman porte un costume, mais je n'ai pas cherché à coller à la réalité décrite et archivée par les anthropologues. Je savais que pour matérialiser mon corps éthérique, je devrais voler quoi qu'il arrive. Alors, j'ai choisi d'utiliser l'esprit d'un oiseau pour qu'il s'unisse à moi. Après avoir acheté des plumes différentes, j'ai commencé à sculpter l'artefact que je porterais sur mon front qui tel un *psychagogue* me dirigerait dans ce rituel. Cet oiseau, je l'ai sculpté sans consulter de document. Car plutôt que de respecter la nature, j'ai préféré faire naître l'essence d'un oiseau intérieur. Il n'a donc pas de forme représentative du règne animal que je connaisse. J'y ai incorporé des éléments naturels comme le bois et donc, des plumes : aussi porter sa propre sculpture me paraît lourd de sens. Puis, j'ai rassemblé d'autres éléments, comme les cornes que j'avais déjà pour fabriquer une autre sculpture, de la peinture pour la peau, de la fourrure avec laquelle j'ai cousu une sorte de plastron. Sachant qu'à l'époque le temps me manquait, j'ai dû travailler dans l'urgence, avec je dois bien l'avouer l'esprit assez peu serein : j'ai dû improviser sans arrêt. Et puis, chose tout à fait inhabituelle, j'ai fait appel à plusieurs personnes. Par manque de temps, je ne pouvais pas mettre de dispositif me permettant de me prendre seul en photographie, et j'avais aussi besoin d'aide pour régler des détails de dernière minutes, comme souvent, sauf que cette fois-ci, je savais d'avance que je ne pourrais tout faire moi-même, car lors de la préparation de mon corps, je me doutais que j'irai probablement jusqu'à changer mon essence même, et je souhaitais avoir tout l'espace nécessaire pour rester dans un état que je prévoyais, sans me faire retomber dans une forme de pensée trop terre à terre. J'ai donc fais appel à William Rose, un technicien audiovisuel de métier, mais aussi et surtout photographe et passionné d'image, mais encore Veroushka Khvost, ancien mannequin russe à grande renommée, parfaitement habituée au fait de poser et à toutes les questions qui s'y rapportent comme la lumière, la posture, etc : dans tous les cas, j'avais confiance en l'œil de ces deux personnages réunis. Et le jour J est arrivé. J'ai d'abord accueilli William, arrivé plus tôt pour faire des prises de vues. J'étais donc encore dans mon état normal. Après une heure de plusieurs essais, Veroushka nous a rejoints, je leur ai offert à boire à tous deux, puis je me suis isolé pour me préparer. D'abord, avec du maquillage, j'ai gommé mon visage. Mes sourcils n'apparaissaient plus, j'avais le visage exempt de ce qui me représente habituellement, tout comme une page blanche. Ensuite, mes deux « assistants » m'ont aidé à m'habiller, si l'on peut dire puisque

j'étais nu, ils m'ont aidé à poser mes cornes, l'oiseau artefact, et les plumes sur mes bras. Enfin, et de nouveau seul, j'ai peint mon corps, et en tout dernier mon visage. Je n'ai pas utilisé de pinceau, je voulais que les rayures soient faites comme si j'étais isolé dans la nature, sans outils de précision. Lorsque j'ai peints mon visage, il s'est produit quelque chose : l'homme que je suis disparaissait pour laisser place au monde des rêves que j'incarnais progressivement. Les rayures m'animalisaient, elles me rendaient différent, et tel un masque, m'ont permis de me transformer, de laisser ma nature profonde remonter à la surface. Veroushka et William sont venus voir si j'étais prêt, et leur étonnement était plus que flagrant : il ne voyait plus leur ami, il voyait tout autre chose. « *Quand on est sur scène et qu'on danse, on cristallise toutes les énergies des gens qui vous regardent [...] quelque chose de l'ordre de la communication réelle* »¹⁷⁹. C'est une forme de performance qui se mettait en place, qui n'est pas sans rappeler, dans une moindre mesure, l'immense travail en public de Marina Abramović. Puis nous sommes partis faire le shooting. J'avais mis en place des meubles pour donner l'illusion de voler, mais malgré cela, j'ai dû imaginer au moment même où les photographies étaient prises que c'était réellement le cas. Ils m'ont pris en photographie pendant plus de deux heures. À la fin de la séance, je suis allé retrouver dans la salle de bain mon corps d'homme, puis nous avons chargé les photographies sur mon ordinateur, afin que je retraite numériquement la future photographie choisie. Ce choix fut très simple : à un moment donné, William et Veroushka se sont unis pour dire qu'une photo en particulier, juste après que je prenne une pose spécifique était vraiment la meilleure. Pour eux, et ce que je constatais moi-même au visionnage des clichés, il y avait une grande vraisemblance dans cette image, comme si une forme de poésie, d'imaginaire s'y était déversé de manière concentrée.

Je me suis tourné après tout cela vers un autre ami qui travaille dans les effets spéciaux, Emmanuel Carrière, dont l'intitulé de métier est matte painter : sa fonction l'amène à créer, retoucher ou transformer numériquement des images de décor, voire de personne, pour le cinéma en leur apportant une grande véracité. Il m'a donné quelques trucs techniques, suite à quoi je me suis attelé à la tâche. Mon idée première était de faire naître d'un support l'image mentale en train de se former personnifiée par mon corps de chaman. Puis, j'ai réalisé que plutôt que de s'appuyer sur quelque chose, c'était finalement l'image mentale elle-même qui prévalait sur tout le reste. J'ai donc organisé mon image en conséquence. En tant que chaman

179 Musée du quai Branly Paris, Kunst-Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Allemagne, Caixaforum Madrid, Espagne, *Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2 décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.]*, Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012, p. 102.

investi de l'Esprit auxiliaire de l'Oiseau, je flotte dans l'éther. J'ai choisi un espace exempt de détail, afin de montrer l'immensité de l'univers intérieur que représente l'imaginaire, ou l'espace de mes visions mentales : cet espace est infini, sans frontière ou presque, hormis celles de la réalité, bien que les deux, comme nous l'avons évoqué plus tôt puissent se croiser. Le chaman vole, ou plutôt flotte. Pas vraiment comme un oiseau, plutôt comme l'idée qu'à formulée Bachelard à propos de la pensée imageante, c'est à dire en s'élevant. Le corps est flou car la pensée, nous l'avons vu dans la partie dédiée à la perception et à la vision mentale, est une chose instable, dont l'idée est fixe mais pas le processus mental visuel. De plus, le corps apparaît/disparaît comme dans une volute de fumée. La fumée rappelle aussi le feu, qui lors de nombreuses cérémonies rituelles est en bonne place. Ce corps semble se dérouler d'une position fœtale durant son élévation : comme une naissance, il s'ouvre à la vie qui vient de le faire apparaître. Il est nu, il n'est recouvert que d'un plastron de fourrure, contrairement à la tradition où en général c'est du cuivre qu'il porte. À ses bras sont attachés des plumes de cygnes noires, et sur sa tête, l'artefact de l'Esprit oiseau, les cornes de chevreuil ainsi qu'un cercle de métal y figurent. Ces éléments rappellent la description que j'ai pu faire plus haut des animaux peuplant ma forêt natale, mais aussi les esprits qui m'accompagnent. Le chevreuil ou le cerf sont souvent symbole de sagesse, l'oiseau celui du voyageur, la plume de paon est souvent le symbole d'immortalité et de raffinement, et le cercle de métal agit comme un nimbe, d'autant qu'il est éclairé par un halo par l'arrière. Le visage semble témoigner d'une transe, comme les yeux révulsés et lumineux, l'intérieur du corps n'est plus organique mais magique. Du corps émergent des filets de lumières, comme une évaporation, ou une aurore boréale. En dessous, une source de lumière grandit, elle représente la pensée en pleine action, elle pourrait être une allégorie du cerveau. L'Esprit chamanique est investi dans le corps représenté, la lumière et l'ombre le constituent, il erre dans l'immensité inconnue, il est, présent et absent à la fois, sa matière fantomatique nous apparaît. Le chaman est un voyageur cosmique. Il n'est pas attaché aux questions du temps, d'échelle ou d'espace, il est où il le désire, où l'on a besoin de lui.

Cette image, cet instantané semble désormais loin de moi. Si je suis le chaman, je n'en suis pas cette représentation exacte et immuable. Ce qui fait de moi un chaman, ce n'est pas tant ce que je laisse derrière moi, comme pensée ou comme matière sous la forme de sculpture, ou d'image. C'est comment j'agis dans le monde, comment je me manifeste à l'instant T.

Nous dissociions souvent le rêve de l'éveil car au sens le plus abordable, nous rêvons la nuit. Seulement, rêver, nous pouvons le faire aussi le jour d'une manière certes différente.

Rêver, c'est une expérience. Bachelard nous rapporte les mots de William Blake : « *L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence elle-même* »¹⁸⁰. Faire l'expérience de l'imagination le jour, c'est aussi rêver. Lorsque nous imaginons, nous formons dans notre esprit des idées. Bachelard parle de la mobilité des images. En effet, c'est un processus inhérent au psychisme humain de rechercher sans cesse la nouveauté. L'esprit humain met en branle les images de la mémoire pour en créer de nouvelles. Les créatures fantastiques peuplent la mythologie depuis bien longtemps, tout comme le chaman. Les monstres sont des créatures toutes désignées pour cristalliser les maux des hommes, les étrangetés inconnues, les bizarreries qui les dépassent. L'esprit associe des choses différentes pour construire les monstres. Ce que nous voyons dans nos rêves sont considérés comme des absurdités, nos rêves sont-ils monstrueux ? Le sommes-nous nous-même ? L'être au-delà, comme le chaman, est-il un monstre ?

Enfin, « *le chamane s'apprête plus facilement au rôle d'artiste parce que c'est la figure par excellence des possibilités multiples* »¹⁸¹. C'est ce que je pense être. Mon être chaman est la manifestation de ma multiplicité, tout comme le chaman possède de nombreux esprits auxiliaires, je me laisse posséder par mes visions mentales, de plus en plus par le monde des rêves. Me laisser posséder implique une personnalité fusionnée, double. Qu'est-ce que cela peut faire de moi ?

*"Je suis insaisissable dans l'immanence. Car je réside aussi bien chez les morts que chez les êtres qui ne sont pas encore nés. Un peu plus proche du cœur de la création qu'il n'est habituel. Et cependant pas autant que je le souhaiterais"*¹⁸².

180 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint-Armand-Montrond, Le livre de poche, 2013, p. 6.

181 Marie Eude, *Les figures du chaman*, http://www.esam-c2.fr/IMG/file/enseignement_superieur/null/Marie_Eude.pdf, p. 37.

182 Epitaphe de Paul Klee sur sa tombe, URL : <http://www.lalibre.be/culture/arts/klee-magicien-et-magistral-51b898f5e4b0de6db9b1bc2f> (consulté le 8 avril 2015).

II - 2 - Les représentations du monstre.

II – 2 - 1 Le monstre du passé et le monstre contemporain.

Qu'est-ce-qu'un monstre ? De prime abord, la simple évocation du mot nous rappelle à tous une idée, un sentiment, lié à une partie de notre vie. Cette évocation est une fois de plus unie à notre perception, elle est singulière pour chacun de nous. La question du monstre possède une place importante dans ma pratique et donc dans ma recherche. Le monstre peut être défini selon plusieurs critères¹⁸³. Il peut être perçu au travers de l'imaginaire, mais pas seulement. Il peut être :

un « *corps organisé animal ou végétal qui présente une conformation insolite dans la totalité de ses parties, ou seulement dans quelques-unes d'entre elle* ». Il peut être aussi « *(un) être physique imaginé par les mythologies et les légendes, dragons, minotaures, harpies, divinités [...] les êtres allégoriques auxquels on donne soit des formes étranges, soit des inclinations malfaisantes [...], (ou encore les êtres) d'une grandeur extraordinaire, (ou) une personne cruelle, dénaturée, ou remarquable par quelques vices poussés à l'excès, par exagération, une personne extrêmement laide, (ou) [...] toute chose qui est comparée à un monstre pour sa grosseur, sa laideur, sa grossièreté, sa disproportion, son abomination, [...] qui est contraire aux lois de la nature , [...] qui heurte toutes les bienséances* »¹⁸⁴.

Qu'il vienne du système biologique « dérégulé » ou qu'il soit lié à un problème de moral, ou encore historique, le monstre apparaît dans nos vies sous de multiples formes. Lascault, lui, classe les monstres de manière très renseignée et affine grandement sa recherche par les multiples ramifications et possibilités de classement des monstres. Il range par classe son organisation extrêmement vaste et étendue :

« *Les êtres monstrueux [...] (constitués) de formes monstrueuses proprement dites, [...] qui contredisent les lois de la nature, [...] ou d'une nature différente, [...] les animaux humanisés, [...] les hommes animalisés, [...] les plantes animalisées et plantes intelligentes, [...] l'animation de l'inanimé, [...] les monstres par transformation de grandeur, [...] les monstres*

183 Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 n° 24, p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045, p. 46, URL : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm> (consulté le 26 février 2015).

184 *Ibid.*

non composites, par déplacement, surdéveloppement, addition ou suppression d'organes, [...] ou organes excessivement développés, [...] par organes surajoutés, multipliés, [...] à tête unique (qui) se prolonge en deux ou plusieurs corps, [...] les hermaphrodites, [...] les monstres composites formés d'éléments animaux et humains, [...] les monstres à corps humains et à tête animale, [...] les monstres composites formés d'éléments animaux divers, [...] les monstres composites comprenant des éléments végétaux, les hybrides, [...] (les monstres) invisible, [...] (les métamorphes), [...] (ceux qui) transgressent les lois temporelles... »¹⁸⁵.

Aussi, si le monstre dérange parce qu'il ne correspond pas forcément à ce que l'on attend de l'altérité, il peut tout autant fasciner. Le grand requin blanc par exemple est connu pour être un prédateur redoutable, une véritable machine à tuer, et surtout un mangeur d'hommes de notoriété publique. Sa constitution, presque ancestrale, il n'a pas bougé depuis des milliers d'années malgré l'évolution de nombreuses espèces, il semble être d'une grande perfection tant son corps, ses sens sont pointus à l'outrance, tant il paraît impossible de lui échapper. Très souvent, la peur des fonds marins est liée à la crainte de la connaissance de sa présence dans ces lieux, bien qu'il ne soit pas présent dans tous les océans du globe. Plus encore, l'araignée est la grande star des phobies, tout le monde connaît même le terme d'arachnophobie. Petite ou grande, de la plus commune à la plus rare, elle fait sursauter, pleurer, elle met en mouvement les peurs de la plupart d'entre nous. Au même titre, ce que nous ne comprenons pas tient du monstrueux. Dans un autre registre de monstre, l'évocation d'une pédophilie meurtrière heurte la pensée commune de tous. Qu'un être adulte puisse infliger des tortures sexuelles à un enfant, qui lui représente l'innocence puisqu'il est en apprentissage de la vie, ne peut pas décider de tout ni même se défendre, passe pour l'un des plus grands crimes. Personne ne peut comprendre ou accepter qu'un être adulte puisse assouvir ses pulsions aux dépens d'un autre, encore moins sur un enfant. Le monstre humain ou non met en mouvement l'imaginaire, il suscite autant le désir que la peur, il fascine autant qu'il effraie : *« en partie, sa fascination naît d'un attrait pour l'angoisse et l'abjection »¹⁸⁶*. Le monstre est lié au destin de l'homme depuis la nuit des temps ou presque : *« dès les premières figurations qu'il trace sur les parois des grottes, l'homme fait apparaître des formes monstrueuses : être cornu de la grotte des Trois-Frères (Ariège) ; homme dont la tête est remplacée par une*

185 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p.117 à 173.

186 Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 n° 24, p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045, p. 47, URL : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm> (consulté le 26 février 2015).

queue de bison »¹⁸⁷. Cette représentation serait donc un mélange d'homme et d'animal, probablement que ce mélange met en avant l'idée d'une divinité de la chasse. Cet exemple ramène aux monstres de l'antiquité comme le mythe du Minotaure, mi-homme mi-taureau, ou encore d'autres sous des formes particulières comme celui d'Icare, qui dans un but particulier, confectionne des ailes afin de pouvoir voler : l'homme est un bipède, il est fait pour marcher, il n'a pas les moyens naturels de flotter ou se déplacer dans les airs par le seul moyen de son propre corps. Icare dans le but de s'échapper du labyrinthe construit par son père Dédale surajoute à son propre corps, devient monstrueux avec ses ailes de cire, il redessine son corps à l'image d'une chimère.

« *Sans frontières, il n'y a pas de monstres* »¹⁸⁸. Les frontières comme la raison, la bienséance, la conformité, le sentiment d'appartenance, tous sont des processus d'identification. Être en dehors de ces phénomènes fait de nous des marginaux. La singularité, l'originalité ne sont pas des choses simples à vivre : c'est être en dehors du monde que de ne pas être comme les autres, la majorité. Si nous projetons des idées, des pensées sur les autres, c'est pour nous reconnaître en lui. Ne pas nous reconnaître en l'autre, c'est être face à l'inconnu, et l'inconnu est célèbre pour générer la peur. On craint ce que l'on ne connaît pas. De plus, la société malgré elle ou non crée ses propres monstres. Dépassant l'informe, le monstre dans le monde social peut être l'associable, celui que personne ne comprend : celui qui semble s'exclure lorsqu'il est étranger à son monde. Être en dehors du monde, cela peut être aussi ne pas le comprendre ou avoir une compréhension différente. Cela ne fait foncièrement pas un monstre de la personne concerné, mais la société, le rattachement que la généralité éprouve à se lier à ce qui lui ressemble ferait de cette unité sociale un monstre de différence et d'excès, hors des clous.

Le monstre vit entre deux mouvements, l'intérieur et l'extérieur, et selon Bachelard le « *dehors et le dedans forment une dialectique d'écartèlement* »¹⁸⁹. Comme nous le disions plus tôt, le monstre est un marginal en dehors du cadre fixé par la société. Il est au-delà de la frontière, et se met en tension avec ce qui se passe à l'intérieur de cette société. Le sas est un endroit qui unit deux autres endroits séparés, un extérieur et un intérieur par exemple, ou le dedans et le dehors. Le sas est donc un espace communiquant, un lieu neutre qui agit comme un médiateur. Le monstre fait partie de la société : le toxicomane par son excès tout comme

187 Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 n° 24, p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045, p. 48, URL : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm> (consulté le 26 février 2015).

188 *Ibid.*, p. 50.

189 *Ibid.*, p. 53.

l'alcoolique, le fou qui se voit malade, le meurtrier qui assouvit ses pulsions, mais en même temps en est exclu. Il fait partie d'un tout tout en y évoluant, mais sans suivre les règles et codes classiques. Le monstre physique, le siamois, l'amputé, la chimère, l'animal tueur, est lui ancré dans la société, et malgré tout est catégorisé, il est le refusé des inclus ; il est pourtant celui grâce à qui les « classiques » peuvent se situer.

Selon Foucart, « *le transversal relie deux univers, deux mondes que sont le « dedans » et le « dehors »*. Ces deux mondes sont comme deux parallèles. La rencontre brute, « frontale », est constitutive du monstrueux »¹⁹⁰. Soit le rapport de deux choses opposées donne naissance au monstre. Comme nous le savons, le monstre est une forme de différence extrême. « *Le monstre est la figure de l'illimité* »¹⁹¹. Le monstrueux soulève la question de la valeur en rapport avec des sensibilités et une culture commune. Il est admis chez l'homme par exemple qu'il est constitué d'un corps a priori commun à tous fait d'un buste, de deux bras et d'une tête. Une différence par rapport à ce qui semble être une universalité tire vers la notion de monstre, de l'idée générale. Bien entendu, nous ne pourrions dire qu'une personne amputée soit monstrueuse, cependant les réactions des autres face à un cas particulier tel qu'une commune différence peut créer une réaction de malaise, d'incompréhension face à ce qui dérange l'habitude. La frontière, où se trouve-t-elle ? La frontière entre l'habitude et l'inhabituel, ou bien, la frontière entre l'admis et le refoulé, le refusé ? Autrement dit, entre le monde réel et quelque chose qui le dépasse, ce qui empêche l'homme d'être confortablement dans le quotidien le dérange.

Lascault définit le monstre par sa forme M¹⁹² : « [...] le spectateur veut la définir comme la création par l'imagination humaine d'un « être matériel » que son créateur n'a pas pu voir en réalité ou en photographie »¹⁹³. Le monstre, ou plutôt sa forme M est dans l'idée générale un monstre qui a un corps, une densité palpable, qui reste indéfinissable dans cette forme donc, car parfaitement inconnu du cycle naturel connu de la nature, dans le monde des hommes. Il est une forme qui échappe à toute définition, nous pourrions même penser que chaque monstre est unique, qu'il n'a pas d'engence, qu'il a une naissance spontanée et ne se reproduit pas. Le spectateur « se donne à une certaine idée, vague et approximative, de ce qu'il voit et de sa genèse possible »¹⁹⁴. Le monstre est donc « un être montré, représenté,

190 Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010/2 n° 24, p. 45-61. DOI : 10.3917/pp.024.0045, p. 45, URL : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2010-2-page-45.htm> (consulté le 26 février 2015).

191 *Ibid.*

192 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 21.

193 *Ibid.*

194 *Ibid.*

*figuré (dans les œuvres plastiques) ou suggéré, figurable, représentable (dans les œuvres littéraires) »*¹⁹⁵. Le monstre échappe à tout, il est possible de le voir, de le décrire, sans pour autant que nous en ayons une approche formelle. Même au cinéma, entre le spectateur et le monstre se dresse le bouclier de l'écran, nous sommes toujours à distance de lui. Cela s'applique donc à la forme M, mais encore, au monstre social, contemporain. Le monstre mari violent, ou encore le monstre sans domicile fixe, le monstre alcoolique est toujours un être que l'on met à distance et dont la forme est floue. L'entourage, très souvent se voile la face, déguise la réalité, refuse de voir. Ce genre de monstre est encore plus insidieux que celui qui l'est physiquement, car son écart n'est pas visible : il est caché dans sa chair, il passerait presque pour un homme comme les autres bien qu'il n'en soit rien, car dans les clichés, les monstres « *sont des êtres de fiction* »¹⁹⁶, et bien que nous les ayons sous les yeux, nous ne croyons pas vraiment en leur existence.

II – 2 - 2 - Le monstre de la quête : l'homme face à sa propre énigme.

Contrairement au monstre physique issu de la nature (le siamois, l'être difforme, mais qui reste humain, et qui résulte d'un certain hasard), le monstre littéraire ou plastique est un monstre qui né de la pensée de son auteur : il modèle sa forme, il le change, le fait évoluer. Comme derrière l'écran de cinéma, la littérature ou encore la toile du peintre nous mettent à distance. En revanche, la sculpture permet de faire entrer le virtuel dans le monde, au travers de la matière. Si l'immobilité apparente de la sculpture ne permet pas totalement de donner la vie, le matériau permet en tout cas de donner l'impression de la vie, comme un instantané, un polaroid physique et en volume. Le monstre sculptural permet d'approcher la forme, réveille l'haptique. Lors de l'accrochage de *Waiting for Your Wake-Up*, les quelques fois où je l'ai soumis à l'œil du public, les spectateurs se sont approchés avec affection/dégoût de mon travail. Certains étaient attendris, comme à la vision d'un petit animal domestique, l'haptique en surcharge les poussaient à vouloir caresser la chimère. La sculpture faisait place à une créature vivante. D'autres m'avaient demandé comment j'avais osé travailler la fourrure animale, car c'était pour eux un problème moral que de traiter la peau comme un matériau plastique, la vie animale ne pouvait être, pour eux, sacrifiée au nom de mon travail, mais

195 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 21.

196 *Ibid.*, p. 22.

encore, la peau est un matériau au prix fort coûteux. La surprise fut alors totale lorsque je leur ai avoué que je ne travaillais qu'avec de la fourrure synthétique. Ce qui est étrange, c'est que de soumettre cette sculpture a touché la foule des spectateurs, et a mis en mouvement leurs sentiments, leur morale, comme s'il était question d'un véritable animal, alors que celui-ci était visiblement figé dans la forme, la position, mais encore, sa forme dépassait la nature, car la chimère comme nous le savons tous n'existe pas naturellement, hormis quelques formes animales peu connues qui pourraient s'y prêter tel l'ornithorynque. Les spectateurs, au travers de leurs sentiments, ont pourtant projeté sur ma sculpture leur affect, comme si la chimère ne l'était plus, comme si elle était un animal courant, domestique, adorable. De plus, le monstre ne joue pas forcément le rôle qu'on lui prêterait habituellement. Un monstre n'est pas toujours un être parfaitement mauvais. La morale propose parfois aux monstres d'être des entités pleines de bonté ou de compréhension, autrement dit, d'être humain. Mais « *féroce ou doté [...] d'un cœur tendre ou miséricordieux, le monstre des contes est – toujours – une forme M* »¹⁹⁷. La forme reste donc toujours la même, mais l'esprit du monstre peut différer d'un être à l'autre. L'exemple de la Bête, issue du conte *La Belle et la Bête* comme l'exemple que reprend Lascault dans son livre, est un monstre, un homme transformé par son désir et son égoïsme, et qui peut, vers une expérience de purification de son âme, retrouver sa nature première. Ce conte est une sorte d'allégorie vers le monstre social ; l'alcoolique peut changer sa vie en le décidant, en faisant amende honorable, en reconnaissant son problème et au travers de la tentative de sa résolution.

Bresdin, le maître de Redon, est dans la gravure un monstre de complexité. Dans ses dessins, les traits enchâssés forment un réseau exceptionnel dans lequel se trouve tout un univers qu'il est difficile de décrypter tant les informations y sont nombreuses, « *il nous introduit dans un monde autre* », il nous « *fait passe(r) une frontière* »¹⁹⁸, il nous guide par son excès dans son propre monde. Bresdin est un monstre de l'excès, de la folie créatrice (illustration page suivante).

197 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 24.

198 *Ibid.*, p. 24.



Rodolphe Bresdin, *La Comédie de la Mort*, Lithographie à la plume, 218*151cm, Bibliothèque Nationale de France, 1854¹⁹⁹.

Bresdin est un artiste marginal qui vécut au XIXe siècle. Il puisait dans son imaginaire plus qu'il ne fut inspiré ou formé par un maître. Son univers très particulier est un entrelacs infatigable de forme, de trait, qui recèlent un enchevêtrement d'informations riches, à la mesure d'une galaxie renfermant des milliers de systèmes. Un œil novice perdrait de sa faculté de regarder à chercher trop vite la somme de chaque trésor qui se cache dans n'importe laquelle de ses œuvres. Bresdin est au travers de son talent, un monstre de l'excès qui fait montre de l'absence de limite, de la mise en péril de la frontière, mais par excès, d'informations ou insuffisance de lisibilité.

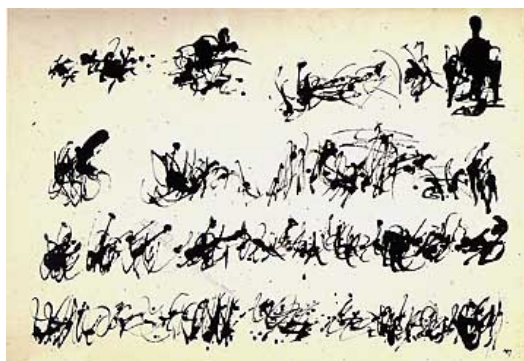
Henri Michaux, artiste peintre et écrivain, a tout au long de sa carrière exploré l'inconnu, l'imaginaire. Bien que reconnu en son temps, il a fui les surexpositions médiatiques et les photographies à son effigie, malgré quelque rare exception (Brassaï et Gisèle Freund)²⁰⁰. « *Il vit dans la discrétion, sans paraître, sans construire, comme tant d'artistes y aspirent, une mythologie intime* »²⁰¹. Bien que participant au monde social, il le fuit. Il se met en marge des lumières. Il emprunte l'automatisme des surréalistes, « *il est en quête d'un monde intérieur, Michaux voit resurgir sous des formes diverses des approches stylistiques qu'il n'a pas*

199 URL : http://www.piasa.fr/sites/default/files/lot-243368_0.jpg?1364660383 (consulté e 28 avril 2015).

200 Alfred Pacquement, *Henri Michaux : peintures*, Milan, Édition Gallimard, août 1993, p. 10.

201 *Ibid.*

découvertes en un ordre logique »²⁰². Car depuis son métier d'écrivain, il passe à la liquidité de l'encre et l'aquarelle, ne sortant d'aucune académie, il explore, il teste et recherche, dans la matière, sur le médium. Sous l'influence de la mescaline notamment, il multiplie ses expériences, « les grouillements de signes envahissant la surface du papier. Le rythme s'emporte en même temps que l'espace se remplit »²⁰³.



Henri Michaux, *Peinture à l'encre de chine (Encre de Chine n°2)*, 1976, encre de Chine sur papier, 71,2x104,3cm, Centre Georges Pompidou, Paris²⁰⁴.

Pour Henri Michaux, le corps du monstre serait « un espace propre à la métamorphose, un espace dont le tissu même servirait de cocon à tous les emprunts, de bassin de culture à toutes les fermentations »²⁰⁵. Le monstre pour Michaux est donc un terrain propice dans lequel peut se déverser toutes les mutations, toutes les transformations, les changements de forme. Il est une enveloppe dans laquelle se déverse tous les possibles, toutes les visions, tous les imaginaires. Nous pouvons y transposer notre inconscient, tout ce que nous refoulons, ou pire, tout ce que nous aimons : « le corps semble être le fil conducteur des mouvements de l'être intérieur »²⁰⁶. Ce qui effraie dans le monstre, c'est qu'on ne s'y reconnaît plus. Il y a un phénomène d'identification dans l'autre : l'homme a besoin de se retrouver, il va aller vers ce qu'il projette de lui en l'autre, il se rassemble par groupe de reconnaissance, il s'identifie aux autres, ce qui bien souvent le rassure (gothique, skaters, grunge, punk, intellectuel, geek, etc). Le monstre a « des traits irreconnaissables, des figures à l'identité perdue, des têtes déformées, témoignages de la fascination qu'a Michaux envers tout e qui concerne la différence »²⁰⁷. Michaux dans sa recherche traverse la figure du monstre. Le tachisme est une forme d'écriture qui empêche la reconnaissance simple, il faut avec sa mémoire projeter une

202 Alfred Pacquement, *Henri Michaux : peintures*, Milan, Édition Gallimard, août 1993, p. 10.

203 *Ibid.*, p. 45.

204 URL : <http://vivelescouleurs.hautetfort.com/media/01/02/3462222565.jpg> (consulté le 28 avril 2015).

205 Stéphanie Boulard, *Tête-à-tête avec les monstres de Henri Michaux*, Emory University, §4, URL : http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_boulard.html (consulté le 28 avril 2015).

206 *Ibid.*, §4.

207 *Ibid.*, §5.

forme connue dans la forme déposée sur le papier ; il faut trouver un moyen qui tende vers la représentation en partant d'une écriture qui oscille entre le contrôle et une part de hasard. La peinture ou l'encre peut couler, aller au-delà de ce que l'on voulait, l'encre nous échappe tout comme le monstre échappe à la figure humaine classique, et dans l'aquarelle, l'eau agit comme un démon, elle étale la couleur mais encore la dilue, la noie, l'eau « *énervé la forme* »²⁰⁸. Ses corps tiennent toujours de l'étrange, ils ont « *des identités trompeuses* »²⁰⁹, car en effet, le monstre soulève la question de la reconnaissance éconduite. La silhouette d'un monstre pourrait induire en erreur, nous pourrions reconnaître dans le dessin de sa figure lointaine quelque chose de connu, et puis de plus près, nous pourrions en avoir une vision radicalement différente, car le monstre, sur une base anthropomorphique se prolonge extraordinairement, il est dans « *une incessante morpho-créeation* »²¹⁰, il est une « *forme qui part à la dérive* »²¹¹ de l'humanité. Le monstre « *repousse la forme hors des limites de la forme du raisonnable et échappe par là même à la raison* ».²¹² Sa forme s'émancipe de la bienséance, du raisonnablement pensable, de l'idée générale entendue, tout comme le système de tache de Rorschach nous permet de déverser dans la forme toute l'étendue de notre inconscient, mais encore de notre perception, notre conscience. Pensons aussi au travail de Francis Bacon, maître de l'informe, de la peinture viande. À partir de photographie qu'il prend lui-même, il transforme la réalité de l'homme, fait passer la chair de l'intérieur vers l'extérieur, il expose notre intériorité, il montre notre structure interne, nos os soutenant notre poids et nos organes deviennent une armure. Bacon nous retourne à l'envers comme nous le ferions avec un vêtement, il nous retourne l'esprit avec, nous montrant notre beauté autant que notre monstruosité. Il transcende notre humanité, bien que respectant dans sa peinture les proportions, tout en gardant le respect de la forme, il rend ses modèles monstrueux.



La première des dix planches du test de Rorschach²¹³.

208 Stéphanie Boulard, *Tête-à-tête avec les monstres de Henri Michaux*, Emory University, §16, URL : http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_boulard.html (consulté le 28 avril 2015).

209 *Ibid.*, §6.

210 *Ibid.*, §13.

211 *Ibid.*, §14.

212 *Ibid.*, § 16.

213 URL : <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Rorschach1.jpg/220px-Rorschach1.jpg> (consulté le 28 avril 2015).

Le monstre dans ma pratique est un médiateur de langage. La sculpture est un langage bien plus parlant, pour moi, que le langage verbal. Par la forme et la couleur, la technique, il m'apparaît comme plus simple de faire passer un message, d'autant plus que l'altérité par sa perception va interpréter, projeter dans la sculpture son propre langage, ce qu'il y voit. De plus, le monstre est une créature parlante, très lisible. Le monstre dans l'excès de forme, d'intentions, de sentiments, d'hybridité est un acteur primordial dans mon travail.

La figure du sphinx par exemple, que j'ai emprunté à la mythologie et réadapté à mon propre langage, est un monstre mythique. Il est le gardien éternel de l'invisible : en Égypte, il est le géant du désert, témoin de la folie architecturale d'un peuple royal disparu. Il garde les tombeaux géant de la monarchie pharaonique. La figure du sphinx est intéressante car « *on a l'impression que l'esprit humain veut se dégager de la force brutale et obtuse, sans réussir à rompre tout à fait les liens qui l'attachent et le rattachent à ce qui n'est pas lui* »²¹⁴. L'homme tente de s'émanciper de ses bas instincts sans pour autant le pouvoir tout à fait, il est enchaîné à sa condition primale, à ses intuitions. Il porte en lui la valeur de symbole du secret, et « *signifie à la fois la vigilance, la connaissance, l'ignorance, la volupté, une pensée mystérieuse* »²¹⁵.



Khnopff, Fernand (1858-1921) The Sphinx, Drawing, 1889, Private collection Location: Brussels, Belgium²¹⁶.

214 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 269.

215 « G. de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, p. 363-364 », in Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 271.

216 URL : <https://www.pinterest.com/pin/502221795921539966/> (consulté le 28 avril 2015).



Sphinx, plâtre synthétique et pigment, 40*23*11cm, Paris, 2013.

Mon sphinx est un médiateur. Il est un monstre au sens littéral. Il montre une forme anthropomorphique, et comme l'original, se voit mélangé au corps d'un félin. En revanche, son dos est orné d'ailes. L'apparence de la (fausse) pierre volcanique lui donne des allures ancestrales et immuables. Derrière lui flotte un visage écorché. Il représente l'homme. Le

sphinx dans l'histoire d'Oedipe est le gardien du passage : au travers d'une énigme, il permet au visiteur de passer (rite initiatique) ou bien de mourir. Celui qui se trompe ne passera pas, celui qui ne sait, celui qui n'a pas les capacités ne peut que rester en arrière, et même ici pire, puisque c'est la mort qui lui est réservée. Dans mon travail, le sphinx représente l'espace intérieur de l'homme tout en étant son gardien. La plus grande énigme, c'est probablement notre rôle à chacun. Qui sommes-nous, que faisons-nous et vers où allons nous ? L'homme porte en lui la réponse à la plus grande de toutes les énigmes. Ne sachant encore que trop peu ce qu'il fait sur terre, s'il est seul ou non, il cherche sans cesse à comprendre ce qui se passe autour de lui, ce qui se passe en lui, il tente le plus possible de s'améliorer grâce aux sciences humaines, au développement de la technologie pour améliorer son confort, sa vie, et voyager sur terre ou dans l'espace pour comprendre encore et encore, jusqu'à ce que ce ne soit plus possible (extinction ou résolution des énigmes). L'homme porte en lui la figure du sphinx, il est-lui même son propre gardien, il est aussi le visiteur qui tente de passer ses propres barrières tout en ignorant ce qu'il est, ce qu'il garde, ce qui l'entoure. La figure humaine, écorchée, mise à nu, symbole primal de notre essence, tout comme le sphinx ont les yeux clos. Ils dorment de concert, ou bien pensent, ils sont dans un ailleurs apaisant : leurs visages n'exposent aucune animosité ils semblent en paix, l'un avec l'autre. L'homme, dans le cadre de la société, flotte au-dessus du sphinx, créature hors cadre. Les rôles sont inversés, l'homme peut apprendre de l'hors-frontières, tout comme le monstre hors société peut apprendre de celui qui marche sur le chemin tout tracé par les autres. La vérité est qu'il n'y a pas de règle, que le monstre peut se cacher dans le cadre, et que l'homme, l'âme peut se cacher dans la figure du monstre. Le monstre contemporain, n'est pas un excès de chair, de membres, il est dans un excès de comportement. Le monde des rêves me permet dans mes visions et ma pensée de mélanger les deux, l'homme et le monstre sont une seule et même chose, une seule être qui prend des formes différentes selon qu'on le trouve dans le monde réel, ou dans la mythologie des hommes²¹⁷.

Pour Freud, « *la fortuité, les associations « au hasard » sont des voies par lesquelles l'inconscient, moins contrôlé s'exprime davantage* »²¹⁸. Comme nous le voyions plus tôt, dans la partie sur le rêve nocturne, l'inconscient forme des hybridations d'idées, il exprime au travers des images et du symbole, des représentations que nous nous faisons du monde. Les surréalistes aussi, auraient une forme de langage monstrueux. Ils sont hors nature. Il y a dans

217 Le monstre de la mythologie est d'ailleurs une création de l'homme. L'homme se complaît dans la monstrosité qui est une forme d'assouvissement, une excuses pour l'accomplissement de tout ce qui est hors cadre, dans l'excès.

218 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 32, 33.

leurs travaux dépassement de la réalité car en travaillant à partir de leur rêve, les artistes du mouvement composent des travaux plastiques ou littéraires au-delà du réel, dans le réel. Nous reconnaissons divers éléments dans leur peinture, pourtant, il ne nous est pas donné de retrouver les peintures surréalistes dans le monde réel, car « *nous ne pouvons (y) reconnaître [...] ce qui nous apparaît à la fois proche et étranger, nous le rejetons* »²¹⁹. Finalement, nous nous considérons, nous hommes, « normalement » constitués comme étant les justes, comme la nature nous a voulu initialement, alors que nous ne sommes pas plus légitimes qu'une autre forme, mais la masse de corps, de physique identique restent comme souvent la meilleure apparence à avoir. Ce sont les plus nombreux qui décident de ce qui est juste ou non, ce qui pourrait passer pour une forme assez animale et primaire de penser, soit la loi du plus fort, la plus répandue, pas de place pour l'étrangeté. Le monstre semble toujours sortir du caprice, d'une singularité mal placée, alors que finalement, c'est probablement l'exotique qui reste le plus beau, car neuf, différent, attirant. Et nous rejetons du monstre ce que nous n'y reconnaissons pas ou ce que nous refusons d'y reconnaître, c'est bel est bien de nous retrouver en lui. Nous appelons alors monstre ce que nous rejetons de nous, ce que nous refusons d'être et n'admettons pas. C'est certainement de là que vient notre fascination pour la monstruosité, nous nous évertuons à exclure de nous tout ce qui nous paraît impur. « *Goya écrit : « El sueño de la razon produce monstruos » ; le sommeil de la raison produit des monstres* »²²⁰. Goya dit très justement que la raison endormit est génératrice de monstres. Lorsque la conscience n'est plus en alerte, lorsqu'elle ne dicte plus ses règles de morale, de bienséance, alors les portes s'ouvrent à l'absolu, à tous les possibles, les meilleurs comme les pires. Comme le propose Freud, l'inconscient manifeste des associations improbable d'idées, de formes, de vécus : il nous dicte une loi dont nous ne pensions pas dépendre car elle est silencieuse dans son exécution.

Plus généralement, dans l'art : « *Il est évidemment possible de définir toute création artistique comme écart essentiel par rapport à la nature* »²²¹. Mais pourrions-nous parler de l'art comme d'un monstre ? Si l'art est en dehors de cette nature, alors oui, nous pourrions le dire. L'art est un excès de regard, il est une réorganisation de l'homme s'émancipant de sa nature animale. Malévitch dans le suprématisme convoque les formes géométriques car pour lui non présente dans la nature. Avec, il dogmatise un système, un langage divin supérieur. L'homme, dans sa pensée la plus inférieure, serait par essence supérieur à la nature.

219 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 33.

220 *Ibid.*, p. 63.

221 *Ibid.*, p. 27.

Le rôle de l'artiste aujourd'hui, et surtout depuis l'avant-garde, est de renouveler les arts plastiques, par sa réflexion, par sa technique, ou bien sa manière de les envisager. Il doit questionner le champ de l'art, et doit apporter sa pierre à l'édifice de l'histoire des arts à venir, soit s'inscrire dans la contemporanéité et marquer son époque par son travail. L'artiste doit « *instaurer « des formes et des natures entièrement nouvelles »* »²²². Son travail tient donc de la monstruosité, puisque a priori, il va amener dans le monde quelque chose de radicalement neuf, et donc d'inconnu dans la nature. En fait, dans son désir de création totale, l'artiste « *prétend (sans le savoir) rivaliser avec Dieu, le concurrencer au niveau de la puissance créatrice qui, selon Descartes, caractérise éminemment la divinité* »²²³. Il prétend car il ne le fait pas tout à fait, il rassemble des éléments disparates de la réalité, pour lui, « *construire un monstre* »²²⁴ consiste à *pervertir ce que l'on pourrait appeler le puzzle de Dieu* »²²⁵, car en changeant la nature, il pervertit ce qui est naturellement, il participe à sa manière à l'évolution de l'homme et de son contexte. Comme le dirait Redon : « *L'artiste vient à la vie pour un accomplissement qui est mystérieux. Il est un accident. Rien ne l'attend dans le monde social* »²²⁶. En quelque sorte, il est un monstre, il est un électron particulier dans la société. Il pense la société ou ses problèmes et pose des critiques, des idées, des visions dans un langage plastique, corporelle, écrit, cinématographique, photographique. Il est en dehors du monde. Il dialogue avec un langage différent. Il est un monstre qui soumet ses propres monstres. D'autant plus que comme nous le soulevions plus tôt, il parle aussi avec les fantômes de son passé. L'artiste monstre, le monstre qui parle monstre, depuis sa place de monstre, bien qu'en vérité, il ne crée pas totalement mais assemble des éléments du monde réel, il impose sa réalité, sa perception, à celle commune. En quelque sorte, sa perception est plus forte, car plus visible aussi. Davantage, il fait des associations peu banales, et les exhibe dans des lieux d'expositions. Le monstre montre et se mon(s)tre.

Les artistes « *placent un autre monde, différent du nôtre, de l'autre côté du miroir que l'on peut traverser* »²²⁷. Ils aident le spectateur à aller au-delà du regard classique, ils transcendent

222 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 102.

223 *Ibid.*

224 Monstre, sous-entendu chimère, idée, théorie, langage plastique, tout ce qui pourrait engager le langage d'un l'artiste.

225 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 179.

226 Réunion des Musées Nationaux de France, Galerie Nationales du Grand Palais Paris, Musée d'Orsay Paris, Musée Fabre Montpellier, Bibliothèque Nationale de France, *Odilon Redon : prince du rêve, 1840-1916 : l'expo.*, [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011] / [organisée par la RMN-Grand Palais, le Musée d'Orsay, Paris et le Musée Fabre, Montpellier] ; [avec la collaboration de la Bibliothèque nationale de France] ; [catalogue par Rodolphe Rapetti, Marie-Pierre Salé, Valérie Sueur Hermel, et al.], Paris : RMN-Grand Palais : Musée d'Orsay, DL 2011, p. 8.

227 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 203.

la perception de chacun. La question du miroir nous renvoie aussi à notre propre image, mais encore à ce que nous projetons dans le monde, soit toujours une question de perception. Dans le miroir, nous voyons un reflet du monde, le reflet de notre image. Mais il arrive que malgré le phénomène de réflexion de notre image, nous la changions. Notre monde, gouverné par la question de l'apparence déforme notre vision. Nous ne comptons plus les femmes qui se voient plus d'embonpoint que ce qui est vraiment. Le cerveau surajoute aux idées et change la réalité. Ce que nous voyons dans le monde contient aussi une part d'influence de l'altérité. Nous voyons nous nous-même comme un monstre ? Notre reflet nous ramène souvent aux petits défauts d'asymétrie. Si une personne que l'on connaît se regarde dans le miroir à nos côtés, il arrive que nous les voyions le visage de travers. Regarder le reflet de son reflet dans deux miroirs nous fait apparaître le visage tel que les autres le perçoivent. Nous avons souvent l'impression de ne pas nous reconnaître, c'est un sentiment très étrange de percevoir son image différemment de celle que nous percevons pourtant depuis des années. Nous sommes, dans ce genre de cas, étranger à nous-même. Aussi, le reflet du miroir nous ouvre à un monde parallèle à celui que nous connaissons : il est presque identique, il est cependant dans un autre sens. La gauche et la droite y sont inversées, et ce monde reproduit à l'exactitude notre monde. Nous pourrions avoir l'impression de pouvoir y pénétrer alors que nous n'en avons pas les moyens. Le pays d'Alice²²⁸ est ce genre de monde, l'autre côté du miroir, sauf que l'héroïne y pénètre en profondeur, elle s'aventure bien plus loin que le lieu de l'autre côté de la paroi de verre enduite de matière réfléchive.

« Lorsqu'on regarde dans un miroir on ne voit pas un reflet, mais des êtres réels d'un monde réel » ; ils montrent le « reflet » de (X) échappant au redoublement, sortant du miroir, devenant autonome. Un tel rêve, celui de la traversée du miroir, signifie que, pour les auteurs, l'imagination commence lorsque le miroir n'est plus le miroir, lorsqu'il cesse de refléter, de répéter ce qui lui fait face, lorsqu'il contient un autre monde réel, et ne présente pas au spectateur des « apparences ». La métaphore habituelle du miroir refuse cette « traversée du miroir », phénomène monstrueux »²²⁹.

Ici, l'auteur nous pousse à changer notre regard sur cet objet très particulier qu'est le miroir. Notre rapport lui est particulier, de nombreux mythes et légendes lui sont liés : le mythe de Narcisse, ou encore le portrait de Doriane Gray. Depuis la nuit des temps, l'homme n'a de cesse de tenter d'établir un rapport entre sa pensée, son fonctionnement interne, et son image,

228 Lewis Carroll, *Alice aux pays des merveilles*, 1865, URL :

http://www.ebooksgratuits.com/pdf/carroll_alice_aux_pays_des_merveilles.pdf (consulté le 21 avril 2015).

229 « Lee Falk et Phil Davis cités par J. Boullet, « Le monde des miroirs », *Aesculape*, fév.-mars 1962, p. 13 », in Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 203.

son apparence externe. Puisqu'il ne peut constamment voir ou contempler son image lorsqu'il évolue dans la vie, il n'a pas toujours conscience de qui il est, et du vaisseau que représente son corps. Certains cherchent sans arrêt à voir leur image, sont narcissiques, d'autres la fuient, préférant se cacher d'eux-mêmes, n'assumant pas une partie de leurs actes par exemple, ou de leur image trop déplaisante, ne sachant apprécier leur physique. Aujourd'hui, le monstre est partout, car l'image est omniprésente : la représentation de l'homme et de son image est excessive. La mode a prit une place gigantesque, les stars du cinéma, les mannequins, les chanteurs, les athlètes, et parfois même les inconnus comme les gens de la télé réalité, toutes les personnes présentes sur le paysage audiovisuel représentent les nouveaux canons de beauté. Le dernier exemple est tout à fait représentatif d'un nouveau mode de visibilité : les personnalités qui fondent leur carrière sur leur apparence. Ils exposent tout de leur vie, l'écran télévisuel est leur miroir, ou plutôt, c'est le public dans lequel ils souhaitent se refléter. Ils sont des monstres modernes, leurs apparitions sont excessives, leur soif de gloire en font des êtres particuliers, totalement dévoués et soumis à leur propre obsession, leur désir d'être approuvé, validé, aimé par l'autrui. Le monstre imaginaire, la chimère au contraire, possède un pouvoir intéressant dans le fait qu'on le voit pas du tout, ou alors très peu. Une aura de mystère les entoure alors et leur apparence devient encore plus monstrueuse. On dit que... Il paraît que... Le non-dit, l'inconnu sont toujours des choses probablement plus effrayantes que le su. Le parent d'une personne disparue ne peut faire le deuil de quoi que ce soit, même après plusieurs années, car le doute persiste sur ce qui est depuis la fameuse disparition. Connaître la mort d'un être est terrible, mais permet de régler, si l'on peut dire, notre rapport à lui.



Arnold Böcklin, *Bouclier avec le visage de la Méduse*, 1897, relief en papier mâché peint, 0,61 cm de diamètre, musée d'Orsay, Paris, France²³⁰.

230 URL : http://miam.anthonyzec.com/wp-content/uploads/Bocklin-Bouclier_avec_le_visage_de_Meduse01.jpg (consulté le 28 avril 2015).

Le mythe de la Méduse en est un parfait exemple. Le Héros qui l'affronte, Persée, arrive face à un monstre, une chimère, l'une des trois gorgones « *créatures féminines ailées, à la chevelure de serpents, aux mains de bronze ; elles ont le nez épaté, le cou protégé par des écailles, le regard étincelant* »²³¹ qui pétrifie ses visiteurs d'un seul regard. La figure de ce monstre est exceptionnellement effrayante. Un monstre femelle, au visage de mort, dont la chevelure est constituée de serpents vivants, un buste de femme, et une queue de serpent. Le monstre en majeure partie reptilien hante les vivants ou presque ; elle semble tuer au hasard comme une bête, tout humanité semble avoir quitté le corps de cette créature. Or, le monstre n'en est pas un véritablement. Athéna, jalouse de l'immense beauté de la jeune femme décide de lui jeter un sort après qu'elle découvre le viol de la jeune femme par Poséidon dans un temple qui lui était dédié. La jeune femme deviendra finalement la plus laide, et pour contrer l'ancien pouvoir d'attraction de la jeune femme, elle la force à changer en pierre quiconque la regardera, symbole du sentiment d'effroi, de répulsion des hommes face à la laideur de la créature qui se voit punie d'avoir été la plus belle que les dieux eux-mêmes. Aussi, Persée était armé d'un bouclier recouvert d'une surface miroir, seul surface capable de réfléchir le puissant pouvoir de la Gorgone. Étrange idée d'ailleurs que de constater que la seule manière de neutraliser le terrible pouvoir de Méduse est de la confronter à sa propre image, ce qui laisse sous-entendre que sa laideur était telle qu'en se regardant, elle annulait son propre pouvoir. La question de l'image, du miroir, et pas seulement de l'objet, notre reflet dans l'autre, ce que nous dégageons, mais encore l'image que nous recevons de la perception des autres est omniprésente aujourd'hui. Ce qui n'est pas commun, ce qui est différent, est monstrueux donc. L'autre par son regard nous fait remarquer notre différence, jusque parfois la monstruosité. C'est la généralité de la morale sociale qui fixe les règles. Si nous sommes en dehors de ses règles, nous ne pouvons être beaux...(?) Mais encore, « *dans le mythe de la Méduse, le regard joue un rôle central* »²³², elle pétrifie d'horreur l'autre, elle le fige, même une fois morte, son pouvoir perdure. Aussi, Persée lui échappe en la fixant au travers du plat de son bouclier qui agit comme un miroir. Sans l'objet, il n'aurait pu lui échapper. Sans l'inversion du reflet, il n'aurait pas pu se dérober à son pouvoir. « *Il suffit simplement d'admettre, que ce n'est plus, dans la pensée mythique, la surface de l'être mais son essence même qui est figée dans la rétine de l'Autre* »²³³. En effet, Méduse ne pétrifie pas la surface, elle fige l'entièreté du corps

231 Universalis, « GORGONE », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 mars 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/gorgone/>

232 Claude Fintz, *Le miroir : une méditation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Orthez, Presses universitaires de Valenciennes, 2013, p. 32.

233 *Ibid.*, p. 37.

de l'autre. Elle stoppe son organisme, elle annihile toute vie, car celui qui la regarde voit son être manifestement mourir, sa dépouille ou plutôt son symbole de pierre servant de mise en garde aux autres.



Antivol-Anticon, résine , 40x50x15cm, Paris, 2013.

Cette sculpture est une représentation interprétée de la Méduse. La Chimère fige ses visiteurs, dans la mythologie. C'est aussi ce que j'ai souhaité pour cet artefact qui était déjà prévu lors de sa conception à être offerte, afin de protéger son futur acquéreur. La figure du

monstre soulève, chez moi, la question de la beauté. Ce qui est hors normes est tout à fait attirant, ce qui sort de l'ordinaire m'apparaît comme extraordinaire, alors que l'autre le nomme monstrueux. J'ai travaillé pour cette sculpture sur un original en terre. Très inspiré de l'époque art nouveau de par son influence directe de la nature, des lignes courbes que l'on peut trouver dans un contexte végétal, mais encore du thème de l'animal. Cette composition chimérique, mi-anthropomorphique, mi-animal est un corps androgyne. Comme souvent, je tranche le corps en le suggérant dans la profondeur du mur sur lequel la sculpture s'accroche, pour mêler visible tangible et matière imaginable. Ce qui ressort du mur donc, c'est la tête. Accroché très en hauteur, le spectateur peut être regardé par les yeux mi-clos de la créature. La photographie suggère des yeux endormis, mais placé sous la sculpture, on peut découvrir des yeux s'ouvrant légèrement, comme si la Méduse sortait de son sommeil, dérangé par le bruit, la visite, l'intrusion. Son visage est androgyne : ne pas sexuer mes représentations permet d'évacuer la question de la séduction directe, bien qu'une forme de séduction de la forme soit possible, bien entendu. Ce visage est orné d'une chevelure reptilienne : les serpents courent le long du mur et semblent envahir progressivement l'espace alentour dans un mouvement ordonné et esthétisant. Les serpents forment aussi une couronne : le monstre est souverain. La chevelure est aussi parcourue par de petits éléments végétaux, des fleurs et des boutons. La nature fait partie intégrante de la sculpture, elle est un mélange de monstre et de beauté classique. La terre de la sculpture originale a laissé place dans le tirage à une résine cristalline. J'ai souhaité employer cette matière afin de représenter la limpidité de la vérité²³⁴. La vérité est toute nue, c'est pour cela que j'ai décidé de couler dans la masse transparente ma Méduse. Placée dehors, dans le contexte du lieu d'arrivée de son nouveau propriétaire, la Méduse scrute, regarde, juge et condamne ou laisse passer le visiteur. Elle foudroie en un instant la personne qui se place en dessous, et tel un gardien empêche ou laisse libre, elle garde la pureté du lieu, elle empêche l'envahisseur néfaste d'agir librement. Cette sculpture, comme un artefact est chargée par mon investissement mental d'un pouvoir sacrée, magique. « *Le type primitif, grotesque et hideux, du Gorgonéion – c'est ainsi que s'appelait la tête de la Gorgone – servait en général de talisman contre le mauvais œil* »²³⁵. Et par mauvais œil, nous pourrions entendre l'autre malintentionné, celui qui viendrait déranger la quiétude de la personne à qui j'ai offert ce talisman, qui est donc devenu un artefact protecteur. Le processus, que nous aborderons plus tard, est chez moi non seulement une chose qui me permet d'accoucher dans la matière de

234 De plus, la transparence engendre au travers de la lumière un effet saisissant. Le monstre scintille comme un joyau, l'astre solaire le rend plus beau que dans un autre matériau, le monstre devient attirant.

235 Universalis, « GORGONE », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 mars 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/gorgone/>

la forme, mais encore de l'intention. Je ne crée pas des objets, mais des êtres atteints par la vie, et dont la fonction à un rôle à jouer dans le monde : comme mes propres enfants, ils agissent, évoluent, entrent en interaction avec l'autre. Celui qui est jugé comme monstre juge l'autre. Les rôles sont inversés, c'est la primauté de l'étrange qui règne dans ce travail, le sublime du monstrueux, la ronde des freaks. Cette sculpture, comme beaucoup d'autres, dans ma pratique, est une célébration de la différence, une élogie à la laideur qui passerait pour de la beauté. Le monstre est mon allié, il est surtout un langage vif et précis, qui parle en mon nom, ou plutôt, je me fais, au travers de mon travail, le porte-parole de l'autre, pas le normal, mais le dissident.

II – 2 - 3 - L'androgynie : la chimère humaine.

L'androgynie se rencontre dans l'histoire de tous les peuples, de toutes les cultures. Dans le panthéon des divinités Égyptiennes, le Noun²³⁶ est informe, il n'est représenté sous aucune forme sexuée particulière, car il revêt les deux à la fois²³⁷. Ptah²³⁸, autre divinité, « *sort du Noun, [...] (est) sans père ni mère [...], c'est seul qu'il donne naissance aux dieux. Bien que, lorsque le chaos s'ordonne et s'organise, les dieux se personnifient soit en homme (Atoun) soit en femme (Neith), ils créent encore à partir d'eux-mêmes, sans partenaire, d'autres dieux et les hommes* »²³⁹. La mythologie Égyptienne est donc faite de sorte d'entité monstrueuse, qui dépassent l'humanité puisqu'elle en est même à l'origine. Avant l'homme, il y a sa création, faite de la chair du créateur de tout, même des Dieux. Et cette créature primordiale est un grand tout qui extrait d'elle-même la substance nécessaire afin de voir le monde se créer, s'étendre. Comme dans l'ancien mythe grec, l'être parfait, total, n'est ni homme, ni femme, mais les deux à la fois : « *ce qui est impliqué dans une semblable conception c'est l'idée que la perfection, donc l'Être, consiste dans une unité-totalité. Tout ce qui est par excellence doit*

236 « le Noun désigne l'océan liquide qui existait avant que le monde ne fût créé ». Yvan KOENIG, « NOUN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 mars 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/noun/>

237 Frédéric Moneyron, *L'androgynie romantique : du mythe au mythe littéraire*, Aubenas d'Ardèche, Édition Ellug, 1994, p. 17.

238 « « la terre qui se soulève », Ptah est le grand dieu égyptien de Memphis. Son nom signifie peut-être « le créateur » ou « le sculpteur » ; de fait, Ptah est le patron de la construction, de la métallurgie et de la sculpture », Yvan KOENIG, « PTAH », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 mars 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ptah/>

239 Frédéric Moneyron, *L'androgynie romantique : du mythe au mythe littéraire*, Aubenas d'Ardèche, Ellug, 1994, p.17, 18.

*être total, comportant la coincidentia oppositorum à tous les niveaux »*²⁴⁰. Être androgyne, c'est être au-delà-de l'apparence, c'est être accompli.

*« Si dans le monde antique, l'idée d'une unité originelle trouve son expression privilégiée dans l'androgynie divine comme dans les ancêtres sphériques de Platon dont un tiers au moins sont androgynes, tel ne semble pas être le cas de la tradition judéo-chrétienne. [...] Dans la Genèse I, 27 il est écrit que : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, il le créa mâle et femelle »*²⁴¹. Il est donc étrange de pouvoir constater que dans la religion aussi, il y ait cet infime, subtile partie, qui sous-entend que Dieu soit androgyne, comme le laisse à penser Mondrian. Dieu est total, complet ; pour créer l'homme, il crée un autre être total dont l'une des parties est mâle et l'autre femelle. L'homme est un monstre.

L'androgynie soulève aussi la question de l'être double : ambiguïté sexuelle ? Mentale ? Le corps de l'androgyne montre l'appartenance aux deux sexes, mais il pourrait, physiquement, en être exempt aussi. Soit être un ange ou encore l'extrême inverse, un hermaphrodite. Dans le premier cas, il est un être proche, dans la religion du Dieu primordial, il fait partie de la race divine, au-dessus de l'homme, en-dessous de dieu, il est entre la perfection et le perfectible, soit l'être entier, ou celui en devenir. Ici encore, le paradoxe est total. Dans un grand nombre d'ouvrage, on situe le monstre par rapport à la normalité que figure l'homme, parce qu'il est l'être le plus considérable, et donc en général, constitué de la même manière : un esprit, qui reste à définir dans sa normalité et reste tout à fait discutable, deux bras, deux jambes, un tronc, une tête. Tout ce qui s'émancipe de ce schème mentale ou physique au travers du principe de l'excès fait de cet écart un monstre. Or, les légendes, les mythologies mettent le doigt sur plusieurs choses. L'homme n'est pas entier, il est la moitié d'un être total, schème tout à fait acceptable quand on sait le déploiement contemporain en ce qui concerne la question du couple au travers des sites de rencontres, les speeds dating, la course au mariage et au schème hétéronormé: mythe ancien ou contemporain, c'est un fait, l'homme n'est pas complet. Il cherche à évoluer vers son unité absolue. Il vient d'un principe directeur, appelons-le comme ceci de nouveau pour s'émanciper de toute idéologie religieuse ; il recherche, sous une forme que nous pourrions probablement redéfinir comme atteindre son androgynie. La normalité s'ennuie, et cherche probablement à devenir un monstre, un monstre entier, différent, mieux, excessif dans sa sagesse²⁴² et sa spiritualité. C'est ce vers quoi je tends dans ma pratique, et ce que je connais aussi. Mon adolescence recluse dans la nature a été aussi le

240 Frédéric Moneyron, *L'androgyne romantique : du mythe au mythe littéraire*, Aubenas d'Ardèche, Ellug, 1994, p. 21.

241 *Ibid.*

242 Bien qu'on ne puisse qualifier d'excessif la sagesse étant donné qu'elle est un état d'équilibre.

cadre d'expérience intéressante. D'un physique très doux, et en révolution contre la cellule parentale, j'ai laissé pousser très tôt mes cheveux, si bien qu'à peine âgé de 16-17 ans, ils atteignaient une bonne longueur, jusqu'à la taille. Dans un milieu rural, le marginal est tout de suite repéré, car il dénote plus encore que dans les villes. Il est repéré et exclu. On ne comprend pas ces choses-là : l'être singulier. Être dans cette situation apprend une chose intéressante ; être à ce point en marge, si jeune, lorsqu'on ne détient pas grand-chose des clés de la vie est très difficile. Cependant, avec le recul, je comprends que j'ai forgé un regard sur le monde, en marge, ce qui fait de moi un redoutable observateur. Je n'ai eu d'autres choix pendant très longtemps que d'être en attente de la vie, de ne pas pouvoir agir du fait de ma non conformité physique et mentale. Mes propositions plastiques sont nourries de ces expériences. Je propose au monde ce regard que j'ai forgé, cette capacité de raisonner avec un étrange lien, singulier. Mon lien au monde est celui d'un observateur, en retrait, comme un chat tapi dans l'ombre. Du fait de mon étude constante, et comme des allégories, je propose mes réflexions sous la forme de monstre, qui hante mon esprit, et qui selon moi, parlent bien mieux à l'homme en ravivant son œil bondissant d'enfant curieux, et qui lui parle, comme dans ses rêves. Car le monstre dans la mythologie est toujours une allégorie d'une situation humaine que nous connaissons tous, que nous vivons au travers de la catharsis.

La question de l'androgynie, à l'époque où l'on parle de *gender* est incontournable. C'est un monstre qui traverse toutes les époques. On admet l'existence de sexe autre que les classiques homme et femme, entendu depuis la nuit des temps. Aujourd'hui aussi sont admis dans la société, ou espérons-le en passe de l'être, les transgenres, qui naissent avec le corps d'une femme est la pensée identitaire d'un homme ou l'inverse. Existente aussi les gens qui se définissent pour partie par leur sexualité, les homosexuels, les asexuels, les hétérosexuels, etc. L'androgynie, qui ne se situe pas tant dans une question de sexualité mais plus d'apparence, est une question qui m'intéresse et que j'aborde régulièrement dans mon travail, pour ne pas dire toujours ; la plupart du temps en tout cas car j'ai dû aborder la question du sexe dans un seul de mes travaux jusqu'ici. Cet aspect m'intéresse car dans l'androgynie il y a la question de l'universalité. Il est l'être parfait; dans les représentations grecques il n'était ni homme, ni femme. Cet être fut séparé en deux pour donner l'homme et la femme. L'un et l'autre se cherchent depuis lors afin de se re-compléter. L'androgynie est donc un monstre par rapport à l'homme, il est au-delà du genre. Comme les anges asexués, il est entre l'homme et la femme, ou en fait, il se place au-dessus. Et ce statut est tout particulier, car comme nous le disions plus tôt, ce qui n'est pas connu est trop étrange pour être accepté de prime abord.

La question de l'androgynie est donc fondamentale dans ma représentation du monde, ou

plutôt de l'être. Elle me permet de parler de manière symbolique, générale, plus universelle, mais elle est aussi un langage corporel qui dépasse ma pratique. Dans mon travail, il ne peut être question seulement de l'homme ou de la femme, mais plutôt des réflexions inhérentes à l'existence de chacun, pourquoi sommes-nous là, qui sommes-nous, que choisissons-nous d'être, vers quoi nous dirigeons-nous. Ces questions restent toutes plus que floues, et c'est par le moyen de la pratique plastique que je tente de trouver des questions plus fines, mais aussi d'en éluder quelques réponses. De plus, de nombreux artistes ont étudié la question, et je retrouve dans leur pensée des éléments qui constituent la mienne et l'affirment plus encore. Le mythe androgyne est lié à la perfection formelle, c'est-à-dire une tentative des êtres à se reconstituer dans leur androgynie primordiale pour recomposer un corps parfait, entier, dépourvu d'irrégularités, d'asymétrie. Pour Platon, les premiers hommes étaient « *comme une sphère, pareille aux astres* »²⁴³. En se scindant en deux, sont nés l'homme et la femme, qui fusionnés forment le corps parfait, céleste : « *l'androgynie est ici placée sous le signe d'une rotondité qui assimile origine mythique et l'humanité et prémices du développement humain, l'ovule étant la forme élémentaire à partir de laquelle s'enclenche la différenciation* »²⁴⁴. L'androgynie est donc liée au destin de l'homme. Les représentations de l'homme et de son devenir dans les scénarios et films de science-fiction, ou encore dans les livres, la plupart du temps les hommes sont plus grands, plus longs, souvent asexués : ils sont une forme pure, aboutis de ce que nous sommes aujourd'hui. L'homme aussi, imagine les extraterrestres comme des visiteurs ultra-évolués, souvent nus, au crane extrêmement développé signe d'une intelligence avancée, d'une apparente amélioration vers une forme de supériorité. Mais bien souvent, ces corps sont monstrueux, bien distincts du corps qui nous est commun ; le mythe de l'androgyne lui est une forme de fantasme du corps humain, entre deux sexes et qui les dépasse, mais qui sous-entend aussi une forme de complétude, d'une évolution parfaite et belle, divine : « *L'androgyne est bien la fleur de l'humanité, et quelle que soit la noblesse de son fruit, pour l'admirer, on choisira toujours cet état incomparable qui termine la croissance sans atteindre la fructification* »²⁴⁵. Il est un être figé dans l'adolescence, pur car vierge, atteint par la plus grande des grâces et des beautés, empreint d'innocence. Il « *nous transporte hors du temps et du lieu, hors des passions, dans le domaine des Archétypes, le*

243 Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]*; *Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix*, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 21.

244 *Ibid.*

245 Joséphin Peladan, *De l'androgyne : théorie plastique*, Paris, Édition Allia, 2010, p. 65.

plus haut où atteigne notre pensée »²⁴⁶. Il est un véritable Dieu.

Le cas d'Anton Prinner est des plus intéressants. Tout d'abord, Prinner considéré par ses contemporains comme un homme qui est né femme. Il quitte son pays natal, la Hongrie, âgé de 25 ans. Il étudie aux Beaux-Arts de Budapest, ville où il rencontre son professeur, Rudnay, qui lui dit avant son départ de Hongrie pour Paris: « *Quand vous serez un homme, vous pourrez devenir un artiste. Mais pas avant* »²⁴⁷. Arrivé à Paris, il rencontre Gabor Peterdi avec qui il s'installe sous l'apparence d'un homme. Prinner découvre les arts Égyptiens aux côtés de Maria Peterdi, la sœur de Gabor qui les rejoint : « *c'est au travers (d'elle) que Prinner a découvert la civilisation égyptienne, sa beauté et ses mystères* »²⁴⁸. L'artiste ne crée rien s'il ne se crée pas lui-même. Prinner, ainsi, dit en 1949 : « *Je suis pur comme un dieu, [...] j'ai besoin de me dépasser moi-même, de sculpter l'ESSENCE de l'être humain, dans son apparition grande et mystérieuse* »²⁴⁹. Il dit encore : « *J'ai besoin de me dépasser moi-même ; pour m'unir à mon double dans l'infinité* »²⁵⁰. Son travail est androgyne, tout comme lui. Il naît « *femme en Hongrie, et renaît homme (en France), à Paris* »²⁵¹.



Anton Prinner dans son atelier rue Pernety, Paris, 1946.

246 Joséphine Peladan, *De l'androgynie : théorie plastique*, Paris, Édition Allia, 2010, p. 63.

247 Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 12.*

248 *Ibid.*, p. 13.

249 « A. Prinner, *op. cit.* Note 10. » in Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 22.*

250 *Ibid.*, p. 23.

251 *Ibid.*, p. 22.

Les mêmes pensées que celle de Prinner hantent mon travail. Le sexe n'a pas d'importance, j'essaie de figurer des traits qui dépassent les deux sexes, pour plus d'universalité, plus encore, il m'est naturel de réfléchir en ces termes, comme le titre justement Emmanuel Pernoud dans son article consacré à Prinner « *s'autosculpter* » ; dans la matière, je me cherche, jusqu'à mon propre accomplissement. Théophile Doré dit : « Dieu seul est androgyne »²⁵². Pour Mondrian : « *L'homme-artiste est féminin et masculin à la fois : par conséquent, il n'a pas besoin d'avoir une femme* » ; « *Être seul c'est (pour qui est grand) la possibilité de pénétrer et de connaître le moi, l'homme vrai, l'homme dieu et, dans le meilleur des cas, dieu. De cette façon, on devient plus grand, on devient conscient, on devient finalement, Dieu* »²⁵³. Dans son processus créatif, l'artiste devient démiurge, son acte créateur l'érige au rang de Dieu, il est tout-puissant. « *Mais un tel don n'est accordé qu'à celui qui atteint la perfection divine en réunissant les deux sexes en lui-même : l'artiste ne crée rien s'il ne se crée pas lui-même* »²⁵⁴. Dans son geste, l'artiste cherche en lui, *To Seek Self*²⁵⁵, Idios Kosmo, il crée la part qui lui manquait originellement, il se réassemble dans une androgynie totale, asexué, pleine. L'être s'auto-complète grâce à son travail, il recrée la sphère essentielle de Platon, sans avoir recours à l'esprit ou au corps d'un autre, il s'accomplit, dans une humanité parfaite, dépassé, en dehors de toute contrainte sociale.

Dans son travail : « *Prinner pousse l'égalisation à l'extrême. La figure est régularisée dans sa posture et dans ses traits, régie par une implacable symétrie qui gomme toute esquisse d'inviduation. Elle est sexuée, en général au féminin, mais la différenciation sexuelle ne se contente d'indices et n'affecte pas – ou rarement – le visage, qui se mure dans une impénétrable ambiguïté. Figures lisses, au sens propre : leur absence de caractérisation est obtenue par un ponçage de la matière qui fait disparaître les aspérités et enferme le corps*

252 « Cité dans la notice « Androgyne » du Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, Paris, Larousse, t. I, 1866, p. 338. » in Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p.22.*

253 « Eric Michaud, Mondrian, *De stijl et le temps messianique* », dans *la Beauté exacte, art, Pays-Bas, Xxe siècle. De Van Gogh à Mondrian, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1994, p. 208.* » in Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 23.*

254 Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p.22.*

255 Voir illustration p. 49.

dans un bloc d'indétermination »²⁵⁶.

Il gomme ou rassemble, il unifie, il pousse l'unité jusque dans la surface de la matière, il fait de l'ancien bloc brut un joyau de lisseur. De la matière brute, du bloc (l'homme), il sort le diamant, il recompose l'androgynie primale de toute chose. Il fait émerger la forme ultime, divine, de la matière pas encore née. Je pense, à l'inverse de Prinner, offrir une individuation à mes sculptures. Chacune est unique. Et si l'on pouvait trouver des ressemblances avec mon propre corps, c'est parce qu'elles sont mes enfants, né de ma propre chair. Chacune est l'expression d'une idée, d'un désir, qui se manifeste d'une certaine façon : parfois agressive, parfois douce. Mon intention investit mon travail, et naît chaque fois un nouvel être différent. Mon intention est de retrouver l'androgynie dans la forme, dans la matière de mes sculptures, vers une forme de perfection du langage, mais aussi, de me diriger vers l'androgynie de l'être, celle de mon corps et de ma pensée, vers un accomplissement total.

256 Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 19.*

III - Dérive du pouvoir chamanique ou l'enfantement.

III – 1 - Matérialisation du rêve.

III – 1 - 1 - Au dedans.

La tentative de décomposition du travail créateur n'est pas aisée ; Didier Anzieu s'est livré à la rédaction de cette tâche. Dans son chapitre consacré aux « *cinq phases du travail créateur* »²⁵⁷ il divise le processus : une première phase, il la nomme *le saisissement créateur*. Cette première partie « *peut survenir à l'occasion d'une crise personnelle (un deuil) [...], aussi comme aboutissement d'un intense travail préparatoire* »²⁵⁸. Pour Anzieu, cet état de crise peut soumettre le créateur « *dans un état de transe corporelle, [...], un état quasi hallucinatoire, de lucidité intellectuelle aiguë* »²⁵⁹. Je m'accorde avec cet auteur sur ce point : le travail de gestation, ou l'idée de deuil m'apparaît comme importante. Il faut en revanche entendre le terme de deuil dans un sens très large, comme l'acceptation de se séparer d'une chose intime par exemple, une vision en gestation depuis longtemps, ou encore, le renoncement à une chose personnelle et intime que l'on souhaite évacuer, mais il peut aussi être question d'un deuil au sens commun. Dans mon cas, la gestation occasionne des faits singuliers. Si, comme les surréalistes, il m'arrive de me servir de mes rêves nocturnes, cela reste malgré tout très occasionnel ; c'est surtout mes rêves éveillés qui sont mon point de départ, qui se produisent donc durant ma phase d'éveil. Les visions, ou ce que j'ai pu appeler jusqu'ici mes rêves éveillés, seraient, d'après Freud, qualifiés autrement. « *Il semble justifié d'admettre que la croyance en la réalité est liée à la perception par les sens* »²⁶⁰. C'est dire que ce que je vois m'apparaît comme tout à fait tangible, palpable, réel. Chez moi, le processus *pré-crédation* est réellement, concrètement hallucinatoire²⁶¹ car comme je l'ai déjà souligné, il arrive qu'elles se substituent totalement à ma perception du monde dit réel . Je suis obligé de

257 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 93 à 211.

258 *Ibid.* , p. 95.

259 *Ibid.*

260 Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Saint Amand, Gallimard, 1986, p. 136.

261 Mais pas seulement puisqu'il m'arrive aussi de les contrôler, de les déclencher par la volonté, dans ce cas, elles seront plus associées à de la rêverie.

faire malgré tout une dissociation entre mes visions du monde réel et irréel, sans quoi je tomberai dans la folie. Mon travail prend sa source dans celles-ci, elles sont mon point d'ancrage, de départ. Ce processus naturel, je ne saisis pas toujours ce qui le déclenche. En revanche, pour nourrir ma pratique, ou plutôt, pour satisfaire mon inextinguible soif de curiosité, je dois tous les jours ou presque me nourrir. Les livres sont un appui intéressant, mais il me faut soit tomber sur un ouvrage par hasard, ce qui arrive, par le biais d'un ami, une connaissance, une rencontre ; je me retrouve suite à une conversation avec dans les mains une référence qui m'intéresse, que j'épluche, analyse. Mais depuis la démocratisation d'internet, je peux désormais avoir un accès bien plus rapide aux connaissances. Désormais, les artistes peuvent mettre en ligne leurs travaux, tout comme les musées postent des articles, des photographies, et plus encore ; les gens, amateurs ou non, diffusent sans arrêt des choses qui les passionnent. L'entomologie, l'archéologie, la sociologie, la biologie, l'art, bref, toutes les sciences sous quelques formes que ce soit me sont accessibles. Depuis environ une dizaine d'années, plus ou moins, lorsque le commun des mortels traîne à sortir du lit pour aller boire un café, j'allume mon ordinateur et regarde au hasard ou non tout ce qui tombe sous mes yeux. Bien entendu, je consulte toujours des livres, et sors régulièrement pour aller voir toutes sortes d'exhibitions, d'expositions, de concerts, etc. Je nourris mon esprit constamment : ce fait me paraît essentiel. Car si je ne sais pas exactement d'où viennent mes visions, je pense qu'elles prennent leur source depuis, forcément, l'alimentation de ma curiosité. Tout comme les rêves nocturnes prennent appui sur les souvenirs du jour, mes hallucinations prennent appui sur tout ce que je dévore, ce que j'avale, qui entre par la suite en gestation plus ou moins longuement, pour enfin arriver à l'accouchement. La formation des visions restant floues, je ne peux néanmoins m'y dérober. Quand je les contrôle, il me suffit de penser à ce que je souhaite faire, et sous le coup de mon impulsion, l'image se forme dans mon esprit, ou encore elle peut apparaître et me surprendre. Par exemple, pour mon avant-dernier travail de l'année, *Chaman*²⁶², l'idée est partie d'un moulage de mon visage : je souhaitais faire un masque. Mon désir de ne jamais paraître dans le monde, ou si peu que je développerais dans la partie suivante, m'a dirigé vers la confection d'un masque. Je ne savais pas encore vers quoi j'allais. Et puis, j'ai eu envie de cheminer vers le symbolisme de mon animalité. Cette simple idée a commencé à germer, et les images me sont apparues progressivement. À partir de l'image mentale de mon visage mais aussi de ma silhouette, la formation de la créature hybride que constitue à présent ma sculpture naissait. Elle oscillait entre plusieurs formes, jusqu'à émerger

262 Voir illustration p. 75.

totalement pour enfin se fixer, si je puis dire, car comme lorsque nous avons étudié la question de la perception, lorsque nous nous approchons d'une image mentale ou d'un souvenir et de ses détails, celle-ci devient vague, perd de ce qui nous semblait juste avant être une précision fine. L'image se forme donc, et en parallèle, les éléments physiques aussi, car à vrai dire, je dois avouer travailler « avec » l'inéluctable²⁶³. Des morceaux, éléments me tombent sous la main, dans la rue, qui m'appellent de manière étrange, requiert mon attention sans que j'y sois spécialement attentif: ils m'apparaissent presque. Je les ramasse et plus tard, une étincelle jaillit dans mon esprit et me fait comprendre comment je peux réunir ces éléments accumulés avec le temps : le puzzle s'assemble naturellement. L'œil flottant du masque vient par exemple de la taxidermie que j'avais récupérée dans la rue, et qui avait été le point de départ de ma chimère *Waiting for Your Wake-up*²⁶⁴, dont l'œil unique me semblait inutilisable sur l'instant. Cet œil, je l'ai retravaillé ; son iris était effacé, en plus de la teinte jaune particulière de l'œil du renard, j'y ai ajouté de l'or. Mais encore, pour d'autres travaux, il arrive que j'amasse du matériel, des plumes, de la peinture, de petits éléments sans savoir exactement procéder, et puis, de manière instinctive, je les utilise sans y avoir vraiment réfléchi. Ce processus tient du rituel, le naturel prévaut sur tout. Comme les surréalistes, je procède à un certain laisser-aller de mon inconscient, je laisse les choses se faire et n'ai l'impression, parfois, de n'être que l'instrument de mon art : je laisse l'animal en moi dicter sa loi. Mais encore, comme le souligne Anzieu, à la différence du malade mental, lorsque je crée, j'ai la capacité du « *dédoublement vigilant et (suis) auto-observateur* »²⁶⁵ c'est à dire que j'ai assez de recul pour créer et me voir en train de créer, d'avoir ce regard ubiquitaire et omniprésent, dans une forme d'illusion du contrôle, car ne nous voilons pas la face, à travailler avec l'inéluctable, il y a une certaine manœuvre inconsciente, où l'expérience ou l'erreur comme nous l'appelions auparavant dans les arts plastiques, ne nous font pas errer mais oriente à un degré différent de celui que nous pensions prendre exactement au départ.

Dans la capacité de se dédoubler lors de la visualisation ou de l'hallucination qui forme le travail en gestation, il y a déjà, pour moi, la notion de métamorphose qui s'installe. Tout comme le chaman intègre l'esprit de son choix lors d'un rituel, il y a durant cette génération l'accaparement d'une forme, d'une idée, une forme de fusion, du faire corps avec, pour pouvoir la retranscrire plus tard plastiquement. Durant le saisissement créateur, Anzieu parle

263 Inéluctable: « Qui ne peut être évité; à quoi on ne peut se soustraire », définition du C.N.R.T.L., URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/in%C3%A9luctable> (consulté le 16 avril 2015).

264 Voir illustration p. 25.

265 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 95.

aussi de dépersonnalisation, que personnellement, je placerais plutôt au moment même de l'acte créateur. Je me perds lors de la création : je ne suis plus entièrement homme, je deviens un homme sculpture, ou plutôt un homme-vie : dans la matière, j'injecte une partie de l'homme-vie que je suis, je transmute la matière de mon corps pour contaminer le matériau et le faire évoluer vers ce que je suis. Il devient mon propre enfant, je lui donne la vie, il acquiert donc une vie propre, indépendante de la mienne, et même sans être vu par le spectateur il est présent dans le monde, et même sans être vu, il a une substance. Cette dépersonnalisation dont parle Anzieu reste malgré tout réversible, elle n'est que temporaire : c'est ce qui distingue l'artiste de celui soumis à des problèmes psychiques. Il parle encore de la possibilité, au fil des expériences, du pouvoir de provoquer et de stopper à loisir cette capacité. Je ne sais pas encore si je maîtrise absolument tout, je crains parfois de n'être que l'instrument de ce phénomène, bien qu'il se produise la plupart du temps lors du rituel processuel. « *Pour Frobenius, l'état de saisissement aboutit à un acte qui n'est pas seulement descriptif mais organisateur, générateur d'un nouvel ordre qui constitue une acquisition. Il s'agit là, en d'autres termes, d'une expérience mythique du réel, qui double pour ainsi dire la communication immédiate et silencieuse avec la réalité objective des choses* »²⁶⁶. Le processus de création mentale ne serait pas seulement un élément descriptif mais constitutif pré-création. Il m'aiderait finalement à organiser mon travail, mais encore à envisager, de manière consciente ou non, les tenants, les aboutissants de la marche à suivre. De M'uzan qui reprend la citation de Frobenius, poursuit en allant dans une décomposition du saisissement. Il propose ainsi :

- « 1) une modification de la naturelle altérité du monde extérieur ;
 2) l'altération de l'intimité silencieuse du moi psychosomatique ;
 3) le sentiment d'un flottement des limites séparant ces deux ordres, avec une connotation d'étrangeté »²⁶⁷.

Et ce sentiment de flottement est semblable à l'expérience d'une forme de spiritualité. Rappelons-le, lors de l'état de saisissement créateur, nous sommes dans un processus de gestation, de formulation visuelle, d'élaboration mentale, de construction, et dans un instant hors du monde, du contexte de la réalité, ni même dans notre corps, nous sommes dans un lieu familier et étranger à la fois qui tient de l'ineffable : nous pouvons rapprocher l'expérience

266 « « Aperçus sur le processus de la création littéraire » (1964) ; repris in (Michel de M'Uzan) *De l'art à la mort*, op. Cit. , pp. 3-27. La citation est tirée des pages 6-7 » in Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 101.

267 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 101.

mystique de ce genre d'état²⁶⁸, d'être dans un état qui donne l'impression de vivre une expérience puissante, en dehors du monde tangible et qui laisse place à la communion avec des forces internes et externes. Comme l'appelle Bachelard, une fois de plus, c'est la puissance de la pensée en mouvement. Anzieu, Frobenius, De M'Uzan parle de saisissement : se saisir de ce qui se passe en nous, de ce qui nous arrive.

De la première phase découle la seconde, et de la vision, je rapporte un matériel exploitable qui, contrairement au rêve nocturne qui s'oublie, devient une matière fixée²⁶⁹. De la première vision, vient la possibilité de la transformation de l'étincelle primordiale, l'intention fondamentale instinctuelle : de là va pouvoir s'amorcer le début du véritable travail. Les rapprochements entre la vision et les possibilités d'accoucher dans le matériau plastique, les connexions se font, le désir grandit avec. C'est aussi ce qu'on pourrait nommer la naissance de la pulsion. Freud parle beaucoup de pulsion libidineuse, du désir sexuel, qui dans mon cas, pourrait être transformé en pulsion créatrice ; le désir de procréer sexuel se mutant en désir de procréer aussi mais artistiquement. Je n'emploie pas, dans ma pratique, le terme d'accouchement au hasard. Puis, Anzieu sépare les créatifs en deux groupes : ceux qui ont besoin de vivre dans l'excès pour évacuer leur pulsion, et ceux qui nécessitent de s'isoler afin de couper tous éléments parasites²⁷⁰. Je me place quelque part entre les deux. J'ai, de manière cyclique le besoin de vivre intensément mais la majeure partie du temps mon besoin d'évacuer se fait dans une certaine coupure du monde. La solitude m'apparaît comme nécessaire. Elle me permet de laisser ma nature s'étendre comme un oiseau déploierait ses ailes afin de prendre son envol. Mes visions sont très bruyantes, dans le sens d'intensément présentes et riches en informations. Il me faut la paix absolue pour n'en rien perdre, d'autant que mes sens sont très développés et que le moindre appel extérieur pourrait me couper de moi-même. Il m'est important de travailler secrètement aussi, ne rien révéler afin d'être libre de mes choix et de ne subir aucune influence extérieure qui pourrait changer un tant soit peu la ligne directrice que je m'étais fixé ; rester dans l'instinct, dans un abandon total.

Et, depuis le matériau de la pensée, de l'hallucination vient ensuite ma manière de la créer, de lui donner une masse en mettant au monde ce que j'ai vu, car ce que je possède en moi n'est jusqu'alors pas partageable. Anzieu parle « *d'instituer un code et lui faire prendre corps* »²⁷¹. Il me faut, au travers de la sculpture, trouver le matériau physique le plus à même de servir la

268 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 101.

269 *Ibid.*, p. 108-109.

270 *Ibid.*, p. 109.

271 *Ibid.*, p. 116.

vision, le symbole que j'ai en tête. À ce stade dans mon processus, je me retrouve régulièrement face à des matériaux que je possède déjà, je peux faire des tests, mais il y a en effet une corrélation entre ce que je cherche à faire et ce que je vois. Pour sculpter un animal, qu'y-a-t il de plus intéressant pour moi ? Cela peut dépendre de l'effet recherché, mais surtout du symbole que je souhaite manifester au travers de mon travail. Un animal pourra être représenté avec de la fourrure cousue, peinte, recouverte de peinture ou de plâtre, ou encore, je vais pouvoir travailler la fourrure moi-même avec de l'argile et des outils, en faire un moulage, puis l'affiner ou l'améliorer ou encore la dégrader, bref, la retraiter. Dans tous les cas, la solution me parvient toujours. Mais surtout comme le souligne Anzieu, le matériau sera d'autant plus inquiétant, étrange, inattendu, s'il est parfaitement éloigné de ce qu'il est censé représenter. Je pense notamment au solitaire de Théo Mercier qui sous l'apparence d'un géant de spaghetti nous glisse sous les yeux de la corde enduite de colle.



Théo Mercier, *Le Solitaire*, sculpture, 170 x 200 x 230 cm, 2009,
collection Antoine Galbert, photo Marc Domage,
courtesy de l'artiste et galerie Gabrielle Maubrie²⁷².

Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, ce qui m'aide à accorder le matériau à ma vision, c'est surtout le moment de la fabrication qui est prépondérant dans le cadre où, comme le chaman, j'intègre à mon corps ce que je souhaite transmettre. Je deviens ce que je veux former, pour le communiquer dans la matière. Jean Guillaumin a théorisé sur ce point, et je ne puis que me joindre à lui lorsqu'il dit que « *le corps de l'œuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un gant et qu'il projette, en inversant*

272 URL : <http://www.oliviersteiner.fr/blog/?p=2840> (consulté le 21 avril 2015).

dedans et dehors, comme fond, comme cadre, comme décor, comme paysage, comme support matériel et vivant de l'œuvre »²⁷³. Chez moi, c'est plus qu'une théorie, c'est un fait : la transformation de ma chair m'aide à enfanter. Je me laisse posséder pour transmettre l'esprit qui m'habite, pire, que je deviens pour offrir la vie à ma sculpture. Dans ma recherche d'androgynie de la forme sculpturale mais aussi de mon être, je tends à enfanter seul, étant homme et femme à la fois, étant corps mystique reconstitué ou qui tend à le devenir. De ma chair équilibrée, je fais naître un nouvel être.

Jacinto Lageira en parlant du travail de Turrell décompose la perception que l'on a de son travail : il décrit l'expérience perceptive, c'est à dire, le matériau même que Turrell travaille est la perception, le corps de l'homme est donc une matière sensible qui réagit face à son travail fait de lumière. Cette lumière envahit l'espace, et en effet, il n'est pas possible « d'entrer » directement dans une pièce turrellienne sans un temps d'acclimatation.



James Turrell, *Prado, Red*,

Light Projection Installation, Galerie Almine Rech, 2013²⁷⁴.



Mon corps dans la lumière de Turrell

dans la Galerie Almine Rech, Paris, 2013.

Pour *Red Prado* notamment, que j'ai expérimenté personnellement, la lumière rouge de la projection était installée dans un lieu sombre. Le chemin pour y parvenir était totalement noir. Parvenir à cette œuvre de Turrell, c'est déjà se déshabituer de la lumière pour arriver à la lumière turrellienne : se désaccoutumer de la lumière du monde puis se déplacer dans le noir, s'y familiariser, pour arriver préparé à recevoir la lumière de son œuvre. Là, au bout que quelques minutes, on comprend que la lumière envahit absolument tout l'espace ; outre le rectangle rouge projeté, la lumière se projette aussi dans le noir, elle le nimbe. Tout est rouge.

273 « « La peau du centaure », dans sa contribution, intitulée « Le corps chez Sade », à l'ouvrage collectif dirigé par Jean Guillaumin, *Corps création*, Presses universitaires de Lyon, 1980 » in Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 118-119.

274 URL : <http://www.alminerech.com/en/artists/56/1359/Prado-Red> (consulté le 22 avril 2015).

C'est un véritable bain, comme lorsque nous nous exposons à la plage sous le soleil. La notion de perception prend alors tout son sens. Quand je me trouve dans la pièce, « *je deviens sensitivement la matière de l'objet perçu (car plongé en lui), m'y perds et m'y fonds, et deviens dans le même mouvement la prise de conscience de cette mise en forme sensible de moi-même* »²⁷⁵. Je deviens le témoin d'une vision active. Si ce passage exprime finement ce qui se produit face à l'œuvre de Turrell, elle exprime tout autant mon processus personnel. En effet, lorsque je travaille, je deviens ce que je perçois de ma perception mentale visuelle. Et je me change progressivement en ce que je souhaite former, je me laisse envahir, je ressens les formes dans ma chair comme si elles avaient toujours été présentes ; elles deviennent familières à tel point que je peux les reformer sans presque y penser. « *Il semble que je peux alors agir sur moi-même comme un matériau plastique [...], modulant des parties de mon corps* »²⁷⁶. Je deviens ma vision pour injecter dans la matière mon propre reflet. « *C'est sans doute ce genre d'expériences dissociatives extrêmes qui incite Turrell à établir parfois des parallèles entre les expériences que l'on peut avoir de ses œuvres et les expériences mystiques de l'oubli de soi* »²⁷⁷. Dans son travail, comme dans le mien où je m'efforce d'en arriver au même niveau, le temps n'a plus de prise, ou du moins la perception qu'on en a disparaît : je suis dans l'être-là, un présent en mouvement perpétuel, en action. Le monde se dérobe comme tous les besoins non naturels et non nécessaires, mon corps et mon âme fusionnent dans l'accomplissement de mon œuvre. James Turrell né en 1943 dans une famille de quakers, est lui aussi un artiste mystique. Sa lumière court-circuite la pensée active, et nous emmène dans le vide infini de la couleur, bloque l'espace-temps, nous ramène dans un état d'intemporalité. Il y a dans son installation *Prado Red* une coïncidence entre la réalité et l'autre monde : en lui faisant face, nous sommes un pied dans le monde tangible, et la lumière flottante devant nous est comme une fenêtre qui ne semble pas posée contre le mur mais plutôt en apesanteur juste au-dessus. Il paraît vraiment possible de pouvoir plonger son corps, sa main dans la lumière et arriver dans un nouvel espace, différent, inconnu.

La construction physique de mon travail s'agrément de la pensée, c'est à dire qu'en plus de la vision primordiale qui la définit et oriente le travail, des réflexions qui en découlent puis la fabrication, à ce tout se développe une pensée du faire, une pensée à portée théorique, pour ne pas dire théologique. Le moment du faire c'est aussi le moment de la méditation. Comme prit par une transe, la concentration me pousse comme au moment du saisissement créateur à

275 Jacinto Lageira, *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013, p. 329.

276 *Ibid.*, p. 332.

277 *Ibid.*, p. 330.

développer l'ubiquité. La pensée colle et se détache en même temps de l'instant présent, et m'aide à prendre le recul, m'aide à sortir mon corps éthérique de la scène pour saisir la portée de mon travail en cours, mais aussi saisir davantage ce vers quoi je vais. À cet instant, je suis double, mon androgynie se révèle, ou peut-être se scinde, et travaille(nt) ensemble. Il y a donc la pensée inconsciente, ou plutôt instinctive qui pousse le corps dans le faire, le savoir technique ou parfois même l'improvisation de nouvelle manière de faire, qui aide à ajuster le geste le plus parfait pour parvenir à former autant que mon corps le peut aujourd'hui, il y a le regard du sculpteur à la tâche, et il y a l'esprit qui flotte au-dessus, qui regarde le sculpteur en train de faire et de penser, et qui ajuste une portée mystique, plus haute, et qui non seulement pousse, parfois même encourage, et développe une partie plus ontologique.

Bachelard parle de la *rationalisation* du rêveur quand il parle de son rêve²⁷⁸. Nous ferions selon lui des rapprochements symboliques ; par exemple, le fameux rêve du vol qu'il explore est souvent rapporté au travers des ailes, symbole par excellence de ce que nous connaissons du vol des oiseaux. Cependant, rêver de vol, c'est autre chose. C'est en fait l'essence même du voyage, du transport de la pensée. Il n'y a pas de besoin de transposer le déplacement du corps dans l'air grâce à une quelconque paire d'ailes. Le corps peut bien, en rêve, se mouvoir dans l'espace par la seule action sublime de notre volonté. De fait, il est possible que la frustration que je ressens quant à la matérialisation de mes rêves dans le monde sensible soit une forme de rationalisation. Je ne l'avais pas envisagé sous cet angle, mais en effet, pour apporter le rêve dans le monde, il faut effectuer une traduction dans la matière de ma vision, de mon rêve éveillé. La liberté que l'art me permet dans mon langage devrait bien au contraire débrider, autant que possible, la forme de ma vision. Ou bien encore, si c'est la forme que je rationalise, c'est aussi et surtout mon incapacité à rendre dans l'exactitude la vision. Celle-ci bien que tangible dans le monde de mes rêves est d'une certaine manière éthérée. Sa forme n'est pas palpable hormis la notion de l'haptique. La frustration vient alors d'une certaine incapacité à *former l'éther* de ces visions. Et donc, il me faut trouver un certain équilibre entre le symbole et l'image mentale, entre le rationalisme et l'imaginaire. Du rêve vécu, ou vu, Bachelard parle aussi d'une certaine impression puissante, celle qui nous fait nous demander durant un instant après l'éveil ce qui nous empêchait jusque-là de faire la même chose qu'en rêve, comme voler. Cette impression disparaît au fur et à mesure que nous réintégrons le monde réel. Il peut donc y avoir une sorte de flottement entre les deux mondes, les limites peuvent s'entrechoquer un temps et donc peuvent persister dans l'esprit des résidus de pensée,

278 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint-Armand-Montrond, Le livre de poche, 2013, p. 38.

de ressentis. Il nous est donc possible de retrouver certains sentiments d'expériences pas si virtuels qu'on ne pourrait le penser. Car comme nous le disions dans le chapitre précédent sur le rêve nocturne, lorsque nous rêvons nous croyons être dans la réalité, alors que nous hallucinons le réel, nous nous faisons tromper par notre cerveau comme dans notre perception de la réalité. Laquelle, encore une fois, est-elle la plus tangible ? C'est dans cet écart que je travaille, entre la matière extraite de la vision et la tentative de formation plastique.

III – 1 – 2 - Au dehors.

Anzieu consacre une dernière partie au travail créateur qu'il nomme « *produire l'œuvre au-dehors* »²⁷⁹, soit ce qui se passe une fois l'œuvre finit, autant que l'on puisse la considérer comme achevée. Il y parle des réactions de l'artiste face à son œuvre. En effet, la question de l'achèvement de l'œuvre est importante : il est toujours difficile de savoir s'arrêter, le moi narcissique n'est jamais parfaitement satisfait, c'est d'ailleurs ce qui nous fait avancer, cependant cela pourrait nous pousser jusqu'à, soit empêcher de produire celle-ci au-dehors, soit de la détruire, ou encore de la cacher. Dans ma pratique, il y a une forme d'acceptation. S'arrêter, ce n'est pas exactement trouver son œuvre achevée, c'est plutôt pour ma part savoir suspendre un travail et le considérer comme finit, bien qu'il ne le soit jamais vraiment. Je trouve trop souvent mes travaux trop peu achevés, et je serais bien tenté d'en ajouter davantage à droite, à gauche, pour satisfaire mon ego, que le public puisse me reconnaître une certaine force de travail, une reconnaissance du geste et de l'œil. En fait, il est plus important, comme dans le cadre de la quête mystique, de trouver des questions plutôt que leurs réponses. Il faut savoir laisser là le moment vécu pour aller en vivre d'autre, accepter aussi sa défaite autant que son succès, et garder en tête que former plastiquement ne reste jamais qu'une tentative d'ouverture à la parole sur une pensée. De plus, comment serions-nous réellement capables, nous créateur, de pouvoir imposer de manière autoritaire ce que l'autre, le spectateur, serait capable de déposer dans nos travaux, ou d'en tirer la matière propre au développement de son imaginaire au travers de sa propre perception. Nous ne pouvons nous mettre à la place de l'autre, puisque d'une certaine manière, nous sommes tous singuliers. Il est tout autant difficile de laisser son œuvre aller, pour certain, vers sa propre vie. Cependant,

279 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 127.

comment maîtriser, nous venons de le sous-entendre, le regard de l'autre. Je suis un père ou une mère, je suis un créateur, et en tant que chaman je ne peux que laisser partir mon enfant, fruit d'un rituel, dès l'instant où transmuté ma chair pour lui donner corps. Je me considère néanmoins comme le géniteur absolu de mon travail, personne ne pourrait se l'accaparer au point tel que le lien qui m'unit à mon œuvre puisse en être affecté. Cependant, comme un parent avec son enfant, j'accepte de la voir vivre de sa propre vie, mais comme un père protecteur, je sais aussi le défendre envers et contre tout. Si sa forme n'est pas toujours comme je l'aurais souhaité, je sais qu'elle peut grandir, avancer, et s'épanouir soit dans le regard de l'autre, soit dans une reformation mutationnelle ultérieure, c'est à dire, en la reprenant, en lui donnant une nouvelle vie, ou plutôt en donnant naissance à un jumeau plus abouti, dans une série notamment. Nous reconnâtrons nonobstant, nous créateur, qu'une nouvelle tentative aussi merveilleuse soit-elle perdra malgré tout en intensité : nous ne pouvons réaliser deux fois la même beauté avec la même force dans un travail similaire, et bien souvent, le premier *vomi*, y compris dans sa plus grande simplicité, sera plus touchant, mieux exécuté, plus intéressant, plus puissant.

« *La peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l'inverse : elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de « sens musculaire » pour avoir la voluminosité du monde* »²⁸⁰. L'œuvre plastique découle de la perception de l'artiste. Si l'haptique joue un rôle important, c'est essentiellement l'optique qui est mise en œuvre dans le processus d'expérience du spectateur. En revanche, le travail de l'artiste en jeu dans son œuvre met en lumière ce que l'œil profane ne voit pas de lui-même. Il déplace son esprit pour aller chercher, percevoir ce qui le touche visuellement, il retrace les symboles importants qui lui sautent aux yeux. Il dépose son *Idios kosmos*²⁸¹. Il met sous les yeux du spectateur ce qui lui paraît évident, il le sublime, en fait son message latent ou présent. L'artiste dépose sur le support « *les fantômes captifs en lui* »²⁸². Ce qui n'est pas visible pour l'œil profane, c'est justement LE visible, c'est aussi la raison pour laquelle je me joins aux paroles de Baudelaire quant à la perte silencieuse de la part d'enfant qui était très présente chez la plupart des hommes dans leur passé. Je suis le chaman qui réveille cette part, qui dans son travail de médiateur, comprendre artiste, tisse les liens qui guident l'homme vers le recouvrement de ses facultés totales : l'homme pour arriver à sa complétude doit avoir conscience de ce qu'il est dans le monde contemporain pour mieux

280 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Espagne, Folio plus, 2006, p.19, 20.

281 *Ibid.*, p. 21.

282 *Ibid.*, p. 22.

se retrouver lui, réajuster son être à son origine primale, lui rendre son équilibre. Il doit être complet en retrouvant son bonheur qui devrait résider dans la jouissance de chose simple, et de voir ce qui se trouve sous ses yeux, voir entièrement. Toutes les réponses sont en lui, il n'a pas besoin d'accumuler des biens matériels, de vivre dans le luxe, de courir après tout ce qui le coupe concrètement de son humanité. L'homme doit se reconnecter au monde, en voyant le visible, en laissant son esprit grandir, et se jouer des ces voiles trop souvent obscures qui masquent le visible et l'invisible : invisible que nous pourrions décomposer entre le visible non vu, mais encore le monde imaginaire en chacun des hommes. Je suis chaman, parce que ce n'est pas moi qui regarde le monde, c'est le monde qui me parle. Il vient vers moi, il me montre qui il est, il saute devant moi comme un enfant excité par le jeu qui veut se faire remarquer. Je suis aussi chaman parce que j'ai la conscience nécessaire à me voir en train de voir. Le don d'ubiquité du chaman consiste à être dans plusieurs endroits à la fois. Il permet de jouir du visible, de l'invisible, et d'avoir conscience de tout cela en même temps. Ce pouvoir, ce n'est pas la compréhension de tout en tous instants : c'est savoir être totalement, sincèrement dans l'instant. Avoir conscience de soi, de l'autre devant soi, et être dans le présent en même temps, c'est jouir du temps qui ne s'impose plus mais se fait saisir.

La forme, le « choix » de me diriger vers l'univers du cabinet de curiosités, des monstres, de l'étrange et l'informe, est lié au passé, mais encore au goût : « *les formes, celles mêmes que l'on cherche « dans les Enfers* »²⁸³, *rendent les enseignements plus plaisants, plus clairs et possèdent plus de pouvoir de « persuasion » que les paroles* ». J'ai une attirance naturelle pour le côté sombre. Il n'y a pas de différence de beauté entre la lumière et les ténèbres, mais selon notre mémoire, notre passé, nous avons le goût pour ce que nous connaissons le plus, d'autant qu'il ne nous définit pas forcément. Une personne attirée par les ténèbres ne sera pas obligatoirement une personne méchante, qui aime le sang, la violence physique. En revanche, le goût pour la violence, dans l'image, dans les symboles, dans les idées est tout à fait attirant. Pour reprendre *To Seek Self*²⁸⁴, l'action d'aller chercher au fond de soi, sortir le pire ou le meilleur des profondeurs, et surtout formellement, enfoncer ses propres doigts au fond de sa gorge pour faire remonter à la surface ce qui est enfoui est un geste violent. Il rappelle les personnes atteintes de maladie liées à la nourriture, entres autres. Aussi, la main en quête de l'oublié, l'inavouable est en quelque sorte un monstre anthropophage, pour ne pas dire cannibale ; cela revient à dire que dans mon processus je me mange moi-même. La réflexion

283 « MENESTRIER (C.F.) (Père), l'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature. Paris, J.B. De la Caille, 1684, p. 20 », in Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 276.

284 Voir illustration p. 49.

ne suffit plus, il faut que l'instrument de l'âme, la main, entre à l'intérieur du corps pour fouiller parmi les organes, pour ouvrir la chair, sortir les épines profondément enfoncées. Les ténèbres sont en effet plus parlantes, elles sautent aux yeux, tout comme le diable, elles sont plus séduisantes. Selon Mircea Eliade lorsqu'il « *étudie le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques, le symbolisme lui apparaît « susceptible d'exprimer une pensée cohérente sur l'existence et le Monde » ; les symboles révéleraient une « ontologie pré-systématique, c'est à dire l'expression de la pensée au stade où les vocabulaires conceptuels n'étaient pas encore constitués »*²⁸⁵. Les ténèbres seraient donc un langage instinctif: la violence, le côté obscur de l'homme est facilement imaginable dans ses premiers pas sur notre planète. Sans aucune arme physiologique, griffes, crocs, ni protection ou carapace et son intelligence en cours de développement, la violence est la seule chose dont il était capable. Nous reconnaissons aujourd'hui, qu'une personne sans vocabulaire, devant faire face à une argumentation pour régler un problème en vient presque automatiquement à la violence. C'est l'instinct animal, l'esprit de survie qui intervient, ou encore la loi du plus fort, bref, le genre de schème que l'on peut trouver dans n'importe quel groupe d'animaux sociaux ou non.

Enfin, mon travail plastique comme j'ai pu en parler auparavant est avant tout mon langage ; c'est ma manière de communiquer. Je trouve en lui une expression plus forte que les mots. Matérialiser le rêve, c'est ma manière de démontrer mon existence, c'est la plus haute capacité que j'ai d'être présent. Les rêves qui se manifestent au travers d'hallucinations, de visions éveillées sont une expérience puissante, la plus belle que je n'ai jamais connue jusqu'ici, probablement parce que je n'y vis pas constamment et que dans le monde des rêves, il n'y a jamais d'inconvénients. L'expérience de la vie humaine est très riche, parfois heureuse, parfois difficile, mais inhérente à l'existence de mes rêves. Rêves et réalité sont les deux visages d'une même entité que représente l'existence auprès de l'homme qui peut expérimenter et penser. Et vivre sur la frontière entre les deux forces, les deux mondes, donne une bien étrange saveur à l'existence...

285 « Mircea Eliade, « Le symbolisme des ténèbres », dans ETUDES CARMELITAINES, Polarité du symbole, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960 , p. 15. », in Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973, p. 279.

III – 2 - Comment je deviens moi-même un rêve.

III – 2 – 1 - Existence et questionnement.

Comme vous aurez pu le comprendre tout au long de ce mémoire, ma pratique, ma pensée, mon existence s'inscrivent dans le monde contemporain de manière particulière. À l'époque où tout va vite, où tout se développe incroyablement, je suis au milieu de cette vie un peu prise entre deux feux. Venant d'un milieu rural, empreint de paganisme, de spiritualité, voire même de religion, et ayant vécu dans le centre actif de notre pays que représente sa capitale, j'aurais donc connu dans ma vie les deux extrêmes possibles : le grand calme de la nature foisonnante dans un monde éloigné, et le tumulte incessant de la ville où tout bouge constamment, vivement. Mais en plus d'avoir connu l'écart de ces deux genres de vies, j'en expérimente un second, chaque jour ou presque : j'ai un pied dans le monde réel, où tout un chacun évolue quotidiennement, un autre dans le monde des rêves. Alors, nous avons compris que poser des mots sur deux idées telles que monde réel ou monde des rêves semblent désormais un raccourci bien rapide. Le monde réel n'est pas simplement commun à tous, puisque nous l'avons étudié, chacun le perçoit à sa manière au travers de sa perception propre, qui je le rappelle se constitue de l'appareil perceptif que sont les yeux et le cerveau, mais encore de la mémoire. Le monde des rêves reste le monde le plus difficile à cerner : comme le monde réel, il est tiré de chacun des souvenirs, de la mémoire, et de notre vision active que nous projetons ; chaque monde intérieur est unique, à l'image singulière de chacun d'entre nous. Vous l'aurez compris aussi, ou du moins je le souhaite, à quel point mes visions sont importantes d'une part pour leur apparence vraisemblable, mais aussi pour la place en matière de temps, de souvenir et d'intensité qu'elles prennent. À vivre entre ces deux univers, je me considère comme un chaman, un médiateur des rêves auprès des hommes qui ont perdu leur proportion à les voir comme au temps de leur enfance, dans un monde noyé de perfection technologique et de confort. Mais surtout, à vivre entre deux mondes, où l'altérité se trouve dans le monde réel, plusieurs choses font que ma pratique prend régulièrement l'ascendant sur le reste, et fait que le rêve prend de plus en plus de place.

La question du sens et des sens est souvent revenue dans ma recherche, et ce n'est

probablement pas anodin. Mes sens sont extrêmement développés : prenons le sens de l'ouïe pour commencer. Je fais ce que l'on appelle de l'hyperacousie, c'est à dire que la moyenne des gens entend tout à fait normalement, lorsque de mon côté, le moindre bruit à son importance, même les plus simples deviennent facilement pénibles : mon rapport au bruit et aux sons est différent. Dans une salle lors d'un séminaire, le moindre chuchotement va briser ma concentration, je ne vais plus entendre que cela. C'est d'ailleurs, et je le sais aujourd'hui, un des points importants qui m'ont toujours poussé vers la solitude. Les bruits humains, non naturels et qui m'ont toujours semblé exagérés sont assez difficile à supporter dans la durée. Les bruits d'animaux en revanche sont toujours fluides, agréables, comme les chants des oiseaux : ils sont même apaisants. Mais le plus petit son inhabituel deviendra un parasite, et prendra bien plus d'ampleur qu'il ne le devrait. Le goût lui aussi est accru, mais fort heureusement, cela ne transforme pas ma vie comme les autres sens. Les goûts très parfumés me sont difficiles à ingérer. Par exemple, les fruits comme la framboise dont tout le monde raffole me donne l'impression d'avaler du parfum concentré directement depuis son flacon luxueux : c'en est insupportable. Ce sens est à peu près développé comme celui de l'odorat, sauf que si je peux éviter de manger quelques aliments, je ne peux éviter de respirer et donc de sentir. Le sens du toucher quand à lui s'est aussi développé de manière singulière. Grandir avec un père malade psychologiquement et qui manifeste ses sentiments à grands coups n'aide pas à chercher le contact. Et d'autant plus loin que je me souviens, hormis la tendresse maternelle, je n'ai jamais cherché le contact physique. Les gens sont très chaleureux avec moi, généreux dans leur contact, leur envie de m'étreindre pour me saluer, mais je suis distant ; au point où j'ai réalisé il y a de cela quelques années qu'à ne jamais toucher personne de mes amis ou relations, je finissais par me demander si mon corps avait encore une substance, si mon existence était réel ou non. Et pire, le contact forcé, dans les transports en commun notamment, devenait une véritable violence. Sentir le corps de l'autre se presser contre le mien, être contraint à ressentir de manière obligée était d'une grande souffrance. J'étais à l'époque dans une grande distance d'avec le monde, je m'en auto-excluais, pour me semblait-il, mon plus grand plaisir. Et au même temps, je devenais un fantôme, une entité présente mais sans chair, sans masse, et qui finissait par rendre ma vie difficile et lourde car sa tangibilité était sans cesse remise en cause. Mais les choses ont évolué.

Le sens de la vue dans ma vie est central. J'ai consacré un chapitre à celui-ci ; la perception, qui nous aide à percevoir le monde réel, qui le forme presque selon notre goût, mais encore la visions mentale, hallucinatoire, double que j'ai et qui me servent de point d'appui dans ma pratique plastique, avec laquelle j'aime tant parler, mais encore, c'est le sens gouverné par

l'œil et le cerveau qui me permettent d'observer à loisirs, de nourrir mon esprit au travers de mes lectures, de la contemplation d'œuvres d'art, de la nature, de tout ce qui m'attire et me plaît. Davantage, c'est aussi au travers de ce sens que le monde me parle, se manifeste et me montre ses secrets invisibles qui me révèlent le sens cachés des choses. Mes sens sont hyperdéveloppés, ce qui fait de moi un monstre par l'excès, un chaman qui ressent le monde du plus profond de sa sensibilité.

Mon travail, et j'en suis bien conscient tient du domaine ésotérique. Fabrice Flahutez dit que : « *L'attrait pour l'ésotérisme et l'alchimie confère souvent à l'artiste l'aura qui fait de lui un être fascinant et merveilleux aussi bien qu'obscur. Cette dernière particularité procède du fait que la plupart de nos contemporains ignorent tout de ces domaines de la pensée qui regroupent de nombreuses disciplines aussi diverses qu'éloignées* »²⁸⁶. Ce qui est ésotérique est par essence obscure pour les non initiés. Et ce qui fait de moi un travailleur de ce domaine, c'est que je suis le seul à travailler comme je le fais : mes méthodes, mon processus me sont propres, il est donc difficile de pouvoir trouver une quelconque référence qui puisse la décrypter exactement. Bien entendu, j'ai pu dans les chapitres précédents me rattacher à des rites ou statuts différents et variés sans pour autant y coller parfaitement. Je suis un homme riche de ses recherches personnelles et expériences, et je n'ai fait, en parcourant tous les écrits qui me sont passés sous les yeux, que trouver une accréditation partielle auprès de ceux qui avaient écrit et pensé avant moi, mais surtout, j'ai pu constater au gré de mes lectures que j'étais l'axe central d'une pratique, d'une vision universelle mais trop fixée par mes pairs. De tout temps à jamais, j'ai en moi mes propres règles que je suis capable dans une certaine mesure de définir aujourd'hui. Pour Flahutez toujours : « *les ésotérismes ne sont investis que dans un souci de syncrétisme parce qu'ils convoquent un flot surprenant d'images et de concepts extrêmement producteurs de « matière de rêves* »²⁸⁷. C'est bien le syncrétisme des connaissances dans ma pratique qu'il s'agit : la somme de ce que j'ai au fond de moi et de ce que j'ai pu trouver d'identique dans les différentes cultures du monde. Ma pensée innée, ce sentiment est un moteur, provoque un désir profond de me laisser aller à mon instinct qui me guide dans un chemin où tout paraît obscur, lorsque le chemin, la voie de l'autre paraît incompréhensible. Cette voie, ce que j'étudie de manière théorique et plastique, est une manière de prouver comment le monde des rêves est un monde aussi tangible que celui réel :

286 Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, , *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 25.*

287 *Ibid.* , p. 25.

c'est aussi l'ouverture de tous les possibles, comme l'imaginaire, mais dans le monde réel. Elle est une réponse, un témoin qui valide la possibilité d'une réalité différente. Bien qu'ayant pris appui sur de nombreuses théories, visions mystiques, j'ai surtout aujourd'hui, le désir ardent de ne plus m'appuyer sur aucune, et sur toutes à la fois, ou finalement sur ma propre voie qui s'est dessiné au fur et à mesure de mes recherches avançant, mais aussi allant de pair avec ma propre mythologie qui s'est ouverte à moi simplement et qui constitue la table de ma propre loi : « *I'm going to prove the impossible really exists* »²⁸⁸. La vie m'offre constamment des signes, des symboles qui m'apparaissent, que j'interprète. Dans ma vie, « *il n'y a pas de hasard, tout est inéluctable* »²⁸⁹. Le pouvoir de l'homme, mystique, magique que je recherchais étant plus jeune, c'est probablement une chose qui m'atteint régulièrement, comme une maladie inattendue, ou un excès de fièvre ; c'est avoir en un instant, l'extrême conscience de tout ce qui se trouve autour de moi, et d'avoir la capacité du détachement nécessaire pour en extraire la poésie, et ainsi pouvoir s'en délecter au même instant²⁹⁰. Il faut comprendre que, comme chez Anton Prinner, je vois que dans mon travail plastique se mêlent « *prédisposition personnelle et réception d'une connaissance intuitive* »²⁹¹. Entendons par là que naturellement les choses viennent à moi et que j'arrive par des circonstances particulières à les assimiler pour vérités établies pour l'altérité et que je connaissais déjà au travers de diverses références. La technique de la sculpture ou du dessin ne m'a par exemple jamais été enseignée. Je ne suis certes pas le plus grand des artistes, en revanche, il arrive que parfois, mon corps devienne une sorte d'imprimante, et que d'une traite (ou presque) je suis capable sans la moindre anicroche de produire en une seule fois l'œuvre gravé dans ma vision, ou bien la production qui était en attente d'être sortie. Il est arrivé aussi que je ne travaille pas pendant plusieurs mois ou années, et que je retrouve mon trait, ma dextérité bien augmentée, comme si ma vision travaillait pour mon corps, et qu'elle lui communiquait tout ce qu'elle avait remarqué, noté, augmenté, compris. Travailler avec l'inéluctable, laisser aller son corps dans l'instinct des choses de la pratique à la pensée est pour moi une sorte de mystère. Je ne saisis pas exactement ce qui se produit, ni ne cherche à comprendre totalement. Rester dans le flou de l'inconnu m'est plus agréable, et cela nourrit aussi mon désir de prouver la suprématie de l'imaginaire.

288 Björk, *Cover me*, Post, One Little Indian Record, 1995.

289 Yokko, la sorcière des dimensions, dans XXXholic, Tsutomu Mizushima, 2006. URL : <http://www.manga-news.com/index.php/report/Tsubasa-RESERVoir-CHRoNiCLE/3> (consulté le 21 avril 2015).

290 L'ubiquité, une fois de plus.

291 Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, , *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007] ; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 25.*

D'autres faits encore sont à noter. J'ai un désir ardent de contrôle de mon image. Je ne souhaite pas apparaître à tout va sur les photographies, ou ailleurs, et je prends soin de m'exclure de tout regard intempestif. Comme le sens du toucher auparavant que j'évitais de solliciter au maximum, je ne souhaite pas laisser de trace de mon existence de manière trop superficielle. Si je sais rire chaque jour, j'ai aussi le sens du pathétique, et je ne désire pas m'afficher. Les selfies sont une pratique qui inonde les rues, les appareils photographiques aujourd'hui sont monnaie courante, et c'est bien grâce à mon sens de l'observation que j'arrive la plupart du temps à éviter de passer dans le champ de vision enregistrable de n'importe qui. Je souhaite ne laisser derrière moi rien qui ne concerne vraiment l'homme, mais plutôt le penseur ou le plasticien.

Mon besoin de concentration et de calme pour pouvoir me sentir libre et travailler soulève la question de la solitude aussi est prépondérante. La solitude est une grande amie, depuis toujours ; si elle a pu être parfois difficile durant ma jeunesse parce que forcé alors que j'avais soif d'expérience ; elle est aujourd'hui un sanctuaire dans lequel je peux être pleinement. Le moine dans sa cellule monacale se trouve contraint par la petitesse de l'espace, ses mouvements sont réduits, son corps est contenu dans un espace seulement dédié au travail dans la méditation et l'accomplissement de sa tâche toute dévouée à la religion. Être dans le faire totalement, c'est être dans la pensée, et l'agir : c'est oublier son corps, c'est une expérience totalement mystique d'épanouissement. Je suis dans cette recherche de solitude. Elle m'aide à éviter tout ce qui pourrait gêner ma création, ou ma liberté de penser, d'être. La retraite monacale, c'est aussi un retour vers la question du rituel, de l'espace spirituel : *« c'est parce qu'un être humain est enfermé contre sa volonté dans une prison, dans une île, dans un lieu perdu, qu'il se met à imaginer, à peindre, à composer, à écrire. Comme le rêveur, le créateur entre dans un état d'illusion, où une partie de lui est endormie et une autre éveillée, avec une conscience plus aiguë pendant le jour de ce qui se passe dans son esprit »*²⁹². Être embrassé par la solitude, de gré ou de force aide à faire ressortir la créativité. Lorsque je me suis installé à Paris, je n'ai pas pu avoir internet avant une année et donc à n'avoir accès à rien depuis chez moi. J'avais un ordinateur avec des images et un répertoire conséquent de musique sans laquelle je ne saurais vivre. Durant cette année, sans distraction inutile, je me suis retrouvé à dessiner continuellement, à remplir l'espace vide autour de moi : à créer comme à mon habitude un univers, le déposer partout autour de moi. Chaque jour, chaque soir, je dessinais tous mes fantasmes, mes désirs, tout ce que mon imaginaire me poussait à ressentir: en fait, je

292 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981, p. 99.

redessinais le monde. J'ai construit, une fois de plus ma vie à l'aide de mes visions. Mais la solitude, c'est aussi lorsqu'on ne la vit pas dans la souffrance une manière de remettre la vie en cause, d'avoir un regard plus vaste, c'est s'attacher à remédier à ce qui nous semble ne pas aller comme nous le voudrions. La solitude, c'est aussi le reflet d'un miroir. Être seul, c'est se retrouver face à soi, sans détour. Ne pas accepter cette solitude, en souffrir, c'est refuser ou trop craindre de faire face à ses propres démons : « *c'est par (la) quête effrénée de (nous)-même que (l'ont) devient un individu différent, difficile à comprendre, un être étrange et étranger* »²⁹³. La solitude est absolument essentielle pour qui souhaiterait se connaître, se découvrir, et être en paix dans une forme d'intégrité. Qu'importe le prix à payer. Rien ni personne ne devrait accepter de se séparer de lui-même pour être avec l'autre. Et lorsque l'on arrive à être en paix face à soi-même, il est alors possible de ne plus souffrir des choses du monde, comme face à tous les schèmes classiques. Ne pas être en couple n'est plus une catastrophe, car on ne recherche plus la complétude de soi dans l'autre, mais plutôt un autre individu qui saurait apporter son propre équilibre pour tenir avec soi : deux êtres en équilibre, comme deux masses sur une même balance.

III – 2 - 2 - Le corps double.

Ma vie est en quelque sorte scindée en deux. Il y a la vie solitaire et la vie sociale, la vie dans le monde réel et celle dans le monde des rêves, celle où j'apparaîs dans l'un et disparaît dans l'autre et inversement. Cette dualité n'est pas sans rappeler l'androgynité, ou encore Janus, qui « *est doté d'un double visage : support des doubles trompeurs, il est agent de duplicité, mais porteur de lumière, il est agent d'illumination et de délivrance d'erreur* »²⁹⁴. Dans un monde comme dans l'autre, la frontière de l'illusion et du tangible est fine. La vie dans le réel ou l'imaginaire ne reste que les reflets de nous-même, de ce que nous y projetons, de ce que nous souhaitons bien y loger et en percevoir. Les mystères dans l'art contemporain ne sont plus recherchés comme auparavant dans l'au-delà, mais plutôt « *à la surface même des choses* »²⁹⁵ ; j'essaie pour ma part de lier les deux. Tirer de l'au-delà la matière nécessaire

293 Stéphane Labat, *La poésie de l'extase et le pouvoir chamanique du langage*, Baume-les-Dames, Maisonneuve et Larose, 1997, p. 206.

294 Claude Fintz, *Le miroir : une méditation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Orthez, Presses universitaires de Valenciennes, 2013, p. 222.

295 *Ibid.*, p. 252.

afin de la déposer sur la surface de mes travaux pour que « *s'impose le réalisme de l'irréalité* »²⁹⁶, pour que le rêve prenne corps, qu'il s'impose dans le monde et que l'invisible devienne visible.

C'est ce genre de travail, de transfert, qui au travers de ma propre chair me fait tendre à devenir moi-même un rêve : j'ai déjà eu le doute sur la possibilité de mon existence, avais-je un corps si personne ne le touche ? J'ai des hallucinations autoritaires qui exalte le monde réel, ou le font disparaître lorsque celles-ci sont trop émancipées des codes du monde tangible, je suis dans une forme d'instinct constant, je laisse mon inconscient s'exprimer. Je suis un chaman, car comme lui, je suis à la croisée des énergies, des mondes : « *le chaman devient un humain universel. Par la quête de la totalité de lui-même et par le biais des correspondances, il englobe la totalité de l'univers et devient UN, vie et mort à la fois, Mal et Bien, JE et l'Autre* »²⁹⁷. Mon étude est celle de la divinité humaine ou la possibilité optimale de la grandeur de l'humanité, et qui vise à exalter mon être dans une recherche absolument résolue. La vie devient une méditation constante, chaque détail, événement devient prétexte à l'apprentissage, ou bien à tirer des idées, des solutions, de nouvelles pistes vers une amélioration de mon langage plastique, vers un éveil total. Mon travail me pousse peu à peu à tomber dans un état hypnagogique de plus en plus présent, un état qui mêle mes visions, faisant de moi un être vibrant de toutes les vies, dans un rêve constant : celui de n'être de nulle part, et de partout à la fois.

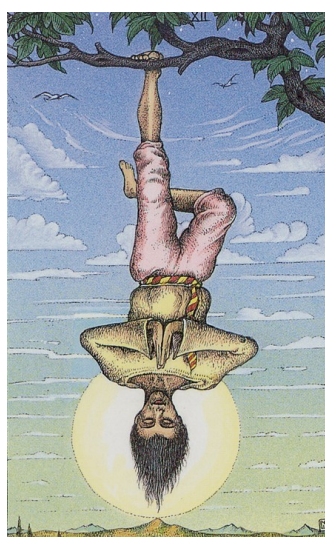
Puiser en soi, dans la matière du rêve, durant « (l')*exploration de l'imagerie onirique* »²⁹⁸ est à double tranchant. Aller chercher à la source est quelque chose de merveilleux, car l'inspiration, bien que comme la perception s'appuie sur le monde réel, paraît sans fin. Mais encore, ce monde changeant est impénétrable pour l'autre, et le maître de son monde onirique peut aussi s'y perdre. Les deux réalités peuvent arriver à se confondre, non pas au travers d'une pathologie comme la schizophrénie, mais les deux voiles peuvent arriver à se superposer. Il m'arrive de réaliser dans quel état d'être le travail théorique que je développe ainsi que celui de la pratique arrive à me faire oublier le monde réel bien que j'y sois toujours : paradoxe. Ouvrir une telle recherche, c'est aussi prendre le risque de flotter entre deux mondes, de n'être qu'un nomade en quête de vérité, de trouver un langage propre qui permet de vivre, spirituellement, matériellement, socialement, tout en ayant un pied dans

296 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint-Armand-Montrond, Le livre de poche, 2013, p.11.

297 Stéphane Labat, *La poésie de l'extase et le pouvoir chamanique du langage*, Baume-les-Dames, Maisonneuve et Larose, 1997, p. 375.

298 Michel Juvet, *Le sommeil et le rêve*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p. 83.

l'ailleurs. Comme le goût d'un rêve nocturne qui perturbe ou conditionne le début d'une journée, par l'émotion forte qu'il aura su imposer et qui pourrait bien se prolonger insidieusement au fil des heures sans pour autant que l'on puisse l'identifier clairement. Être entre deux mondes, c'est prendre le risque de vouloir dévoiler et de se voiler, de soulever les filtres et d'en créer de nouveaux pour faire disparaître les premiers. C'est comme aller s'aventurer au fond d'une grotte obscure pour aller chercher un trésor, et finalement se perdre dans le temps pour que lorsqu'on finit par trouver une partie du butin, on se rende compte que l'on s'est trop habitué à cette obscurité et avoir trop de mal à rouvrir les yeux à la grande lumière du soleil au sortir de la cavité terrestre. C'est faire une expérience qui change notre être, quand bien même nous soyons né avec des facilités pour y pénétrer. C'est comme plonger dans *Thomas l'Obscure* de Maurice Blanchot, et s'accaparer sans le savoir la folie sublime de sa poésie des mots et de l'image, c'est se perdre en le lisant, et errer sur terre comme dans ses pages ou plutôt son monde débordant qui fait s'annihiler la matière même du livre pour en ouvrir les portes de l'esprit insondable de son auteur, et surtout du nôtre : errer dans les mondes, vivre pleinement sans se soucier du but, chercher et poser les questions, dans un flottement perpétuel et serein, délectable. Il faut donc, au gré du temps, savoir trouver le fin équilibre pour tenir dessus.



Hanged man – Cosmic Tarot²⁹⁹.

Cette carte du tarot, le pendu, représente assez bien cette nécessité du point d'équilibre nécessaire pour vivre comme je le fais entre les deux mondes. Un corps, ni masculin ni féminin, soit l'androgynité retrouvée, qui tient en suspension dans l'air, entre la terre et le ciel ni posé dans l'un, ni volant dans l'autre. Son esprit se loge dans la lumière du soleil, il médite,

299 URL : <http://www.albideuter.de/html/cos-12.html> (consulté le 24 avril 2015).

en équilibre sur un pied qui retient sa chair dans le monde dans une stabilité qui paraîtrait ténu aux yeux des autres. Ce point majeur, d'équilibre, est aussi petit qu'un grain de sable. Il est difficile à trouver, mais une fois qu'on le découvre, on pourrait ne plus jamais en être délogé.



We don't need mirror; photographie, 120 x 80 cm, Paris, 2011.

Cette photographie est un point d'équilibre, mais aussi la démonstration de mon équilibre.

C'est un autoportrait qui montre comment les deux mondes, réel et onirique s'entremêlent dans ma vie. Je suis présent, nu, ma chair est exempte de vêtements, d'artifices, et mon sexe, pour qui ne me connaît ou ne me reconnaît pas reste secret. En place de mon visage se trouve un cadre, ou plutôt une fenêtre, car nous pouvons le constater, ce qui est habituellement une surface plane, du verre ou de la toile, l'intérieur du cadre ici ne l'est pas. Nous nous rendons compte de la profondeur de ce trou béant du fait qu'un élément en sort. À l'intérieur de ce cadre se trouve un paysage. Celui-ci se trouve dans le corps, seulement, l'ouverture montre un espace bien plus vaste que celui que le corps ne pourrait jamais contenir : il est infini, tout comme la puissance de l'esprit et sa capacité d'imagination. Le panorama s'étend sur un ciel au milieu duquel mon œil trône, car c'est la vision qui est maîtresse du lieu, la clairvoyance, l'œil visionnaire, celui de l'esprit qui contrôle. Dessous, une terre parcourue d'arbre : c'est l'un de mes premiers travaux de sculpteur. La sculpture ici n'agit pas en tant que pièce principale, mais comme un élément faisant partie d'un tout, elle est la manifestation physique du monde des rêves dans la virtualité déposé sur le travail photographique retouché numériquement. Au fond, une mer noire s'étend à perte de vue : comme je l'ai déjà abordé dans cet écrit, le noir profond symbolise pour moi la profondeur insondable, l'énergie infinie de l'univers qui englobe toute la matière cosmique des étoiles, des planètes et de tout ce que l'on peut y trouver. Et cette mer s'écoule dans l'espace supposé du monde réel jusqu'à presque atteindre mon corps : ce n'est finalement pas une mer, ou plutôt une mer surréelle, constituée de cheveux, cette matière organique qui contient les traces de tout ce que nous faisons de nos vies, et qui symbolisent le mince fil de la vie que les trois Parques tissent à longueur de temps. Cette mèche de cheveux, c'est aussi mon esprit qui tire la langue au monde réel, qui dans une grimace se joue des apparences, des choses trop attendues, pénibles. Je ne suis pas ce que vous voyez, je suis bien plus. C'est ici, une fois de plus, le fameux point d'équilibre que je tente d'explicitier, de comment ma matière d'homme tend vers une substance éthérique, comment mon travail m'oblige à faire un grand écart constant, comment je deviens un rêve vivant.

Travailler avec l'ouvrage de Didier Anzieu a été un exercice intéressant. Il me paraît difficile cependant de fixer une manière de créer avec de simples mots, dans une sorte de méthodologie immuable. Ce qui ressort dans ce développement, ce sont des généralités, plutôt récurrentes et véritables, mais qui bien entendu peuvent changer sous la forme de petite spécificité dans le travail d'une œuvre à une autre. En revanche, le lecteur de cet écrit pourrait voir des lieux communs dans mon analyse, ou peut-être un placement trop haut de l'ego, et soyons honnête, ce genre de question est parfaitement inhérent au travail d'un artiste.

Cependant, une autre question importante me paraît impossible à éviter : comment je me place moi-même face à ma pratique, comment dans un « moment » de lucidité j'arriverai à me regarder, puisque j'ai régulièrement parlé de cette proportion à avoir un regard ubiquitaire. Je dirais que beaucoup penseraient naturellement à la notion d'autofiction ; des psychanalystes parleraient probablement de ma manière de ne garder que certains éléments de ma vie dans ce que je veux bien livrer, et que les secrets bien gardés renfermeraient probablement bien plus d'humanité que je ne souhaite réellement m'en accorder. Que je réponde ou non à ce genre de questionnement n'est pas vraiment intéressant. Que l'on pense que je sois un homme qui choisit des morceaux parfaitement en accord avec sa pratique ou non, cela n'a pas d'importance. Laisser un voile flotter sur la vérité ou le mensonge reste bien plus intéressant. Cette année, j'ai avoué à un camarade étudiant mes projets futurs. Je lui en ai parlé brièvement, et celui-ci ne m'a pas demandé de développer davantage. Suite à quoi il m'a répondu en me regardant « ...ainsi la légende continue ». C'est cela qui importe : que je la contrôle ou non, ma légende s'écrit, et connu dans le futur ou non, un homme se sera ouvert à son propre mythe. Plus secret il aura été, et plus de valeur de trésors il y aura pour celui qui ira à sa découverte.

Conclusion : « ...Vers la fin. »

La vie elle-même peut-elle devenir un rêve ? Au-delà du rêve nocturne commun à tous, ou de la pensée fantasmagorique, le rêve onirique diurne voire l'hallucination sont différents moyens de se projeter, d'étendre son esprit vers autre chose que dans la réalité, ou pour le moins, vers des choses qui nous semblent manquer dans le monde réel. C'est une sorte de système cinématographique interne et spontané, instantané, qui se produit comme un souvenir dans le présent, c'est à dire avec ses zones de floues et ses détails marquants. Cette possibilité reste majoritairement inexplorée car la matière même du rêve ne peut être visible hormis les courants électriques que génère l'activité cérébrale au travers d'un système neurologique. La matière même du rêve diurne ou nocturne, son essence, n'est pas encore partageable dans l'exactitude. Seuls les arts, sous quelques formes que ce soit, permettent au travers d'une certaine traduction plastique ou littéraire de pouvoir communiquer ce genre de phénomène. Ma recherche à tout point de vue, scientifique, ethnologique, artistique restera un axe central durant ma vie qui se définira certainement davantage en de multiples ramifications. Notamment, ce n'est que depuis deux ans que je me suis penché sur le chamanisme : je connaissais cette tradition si l'on peut l'appeler ainsi, mais je n'avais jamais vraiment fait de rapprochement avec mon travail jusque-là, ni même avec ma vision de la vie, et plus profondément, avec mon fonctionnement ou mes valeurs. Si je suis un chaman moderne, je me dois aussi de renouer avec les rites ancestraux, et je souhaite m'initier, dans une mesure à ma portée dans un premier temps, au rite initiatique de communication avec le monde alentour, à trouver aussi davantage d'équilibre entre ma place d'homme contemporain et celle de mystique afin de mieux interagir. Ce travail me prendra probablement toute ma vie présente. Mon travail de sculpteur aussi n'en est finalement, et je ne le réalise aussi que maintenant, qu'au stade de balbutiement. Avec le travail de recherche, et les quelques exercices récents auxquels j'ai pu me plier, j'ai soif d'étendre les possibilités en expérimentant encore plus qu'auparavant, et surtout, en allant plus profondément dans mon inconscient, laisser toute la place possible à mes instincts les plus enfouis. La connaissance, le savoir, je pense, peuvent me permettre d'avancer, et de m'émanciper des choses en découvrant, je l'espère comme jusqu'ici, que toutes les réponses sont déjà en moi et ne demandent qu'à se révéler. C'est ce à quoi j'aspire, aller à la rencontre de moi-même, devenir celui que je suis profondément, et

m'épanouir dans une expression sincère de qui je suis. J'ai en parallèle le désir aussi d'échanger. Que ce soit au travers de l'institution universitaire ou non, je me dois de poursuivre mon travail : je crois que tout comme la sculpture, celle-ci devient petit à petit une respiration indivisible de ma pratique. La transmission aussi est un projet qui m'appelle de plus en plus. J'ai le désir d'organiser des stages, afin d'aider l'autre à ouvrir son regard, mais encore au travers de la pratique artistique, de se découvrir lui-même, de se sentir le plus en adéquation avec qui il est. Il semble que j'ai le désir d'ouvrir l'homme à sa grande humanité, la véritable, exempte du superflu, l'aider en transposant le fruit de mes recherches vers un matériau facilement transmissible et absorbable. L'art ne se loge pas que dans le plastique, il peut se loger dans chaque instant de la vie, de la pensée, et je m'efforcerai d'aller toujours plus loin pour réunifier le désuni.

SCULPTER LE MONSTRE

Métamorphose, animalité, androgynie de l'être, vers l'hybridation.

Avant-propos.p. 6

Introduction : « Du départ.....p. 7

Dans cette partie, je propose de comprendre d'où je parle, en plantant le décor de mon enfance. Bien que plus développé par la suite, l'introduction donne des informations essentielles d'un point de vue géographique, sociologique, contextuelles, environnementales.

I - La perception des mondes.

I - 1 Regarder ou voir ?:

I – 1 - 1 La perception.p. 11

Cette première sous-partie pose les bases de mon mémoire : afin de mieux comprendre ce que je développerais par la suite, il est nécessaire de posséder les clés de la connaissance quant au système perceptif humain en état d'éveil.

I – 1 - 2 Le rêve nocturne et le sommeil.p. 28

Suite à la recherche sur la perception, je mets ici en évidence le système perceptif durant le sommeil, et je fais aussi un comparatif avec le système perceptif en état d'éveil.

I - 2 Le rêve éveillé :

I – 2 - 1 Mémoire et image mentale.p. 38

Ici, je tente de formuler le rapport entre la perception et de comment elle est formée, avec la formation de l'image mentale.

I – 2 - 2 Mes visions spontanées.p. 46

Cette seconde sous-partie voit l'analyse de ma perception plus particulièrement, et de comment je travaille avec l'imagerie onirique mentale.

II - Chaman d'un monde moderne.

II - 1 - L'entre-deux monde.

II – 1 - 1 Le monde réel et celui des rêves.p. 53

Je fais dans cette présentation d'un nouveau chapitre dédié au chamanisme une mise en lumière du rapport entre ce que nous percevons du monde dit réel et de celui considéré la plupart du temps comme irréel, c'est à dire intangible.

II – 1 - 2 Le Chaman,p. 56

Cette deuxième partie est consacrée à la tradition chamanique dans le monde au travers de l'étude de plusieurs cas différents. Quel est le rôle du chaman, comment accède-t-il à cet état, que fait-il, et tout ce qui est inhérent à celui-ci sera étudié.

II – 1 - 3 Que je suis.p. 64

Dans cette partie, je démontre comment je suis moi-même un chaman, en décomposant chaque aspect du chaman traditionnel et en le transposant à ma propre vie.

II - 2 - Les représentations du monstre.

II – 2 - 1 Le monstre du passé et le monstre contemporain.p. 84

Cette deuxième moitié de chapitre aborde l'idée de monstre dans les légendes, les contes, l'histoire, la mythologie ou encore le monde social.

II – 2 - 2 Le monstre de la quête : l'homme face à sa propre énigme.p. 88

Ici, je parle du monstre dans ma pratique de sculpteur : comment celui-ci intervient autant sur le fond que sur la forme.

II – 2 - 3 L'androgynie : la chimère humaine.p. 103

Cette dernière partie qui aborde la question du monstre sera plus particulièrement développée sur la question de l'androgynie, qu'elle soit en rapport avec la forme même de mes travaux ou encore avec mon désir d'élévation spirituelle.

III - Dérive du pouvoir chamanique ou l'enfantement.

III – 1 Matérialisation du rêve.

III – 1 - 1 Au dedans.	p. 110
-----------------------------	--------

Ce dernier chapitre aborde mon travail plus particulièrement et cette première sous-partie décrypte, autant que possible, mon processus créatif lors de la formation de la matière sculpturale.

III - 1 - 2 Au dehors.	p. 119
-----------------------------	--------

Ici, nous étudierons les questions liées à la production de la forme de mes travaux au dehors, c'est à dire en confrontation avec l'altérité.

III - 2 Comment je deviens moi-même un rêve.

III - 2 - 1 Existence et questionnement.	p. 123
---	--------

Cette partie explique comment, au travers de ma pratique et de ma vision, je tends progressivement à devenir ce que je crée, comment je me fonde dans ma pratique, ou peut-être plutôt, comment ma pratique exprime ce que je suis.

III - 2 - 2 Le corps double.	p. 128
-----------------------------------	--------

Cette dernière partie de chapitre expose ma vision du monde dans celui-ci, et comment je vis dans plusieurs endroits à la fois.

Conclusion : « ...Vers la fin. »	p. 134
---	--------

Dans la conclusion, je tente de résumer mon mémoire, mes réflexions, et je tente d'amorcer aussi le futur, c'est à dire ce qui devrait se produire à partir de cette fin de cycle.

Annexes	p. 139
----------------------	--------

À cet endroit, vous trouverez de nombreuses annexes :

- Des travaux personnels que je n'ai pas présentés dans la traversée du mémoire.....p. 140
- La table des illustrations de mes travaux personnels dans le corps du mémoire.....p. 147
- La table des illustrations des artistes référents sur lesquels je m'appuie.....p. 148
- La table des noms propres cités dans le présent texte.....p. 150
- Un glossaire afin de mieux saisir mon analyse.....p. 153
- La bibliographie.....p. 155
- La webographie.....p. 158

ANNEXES

Autres travaux personnels.



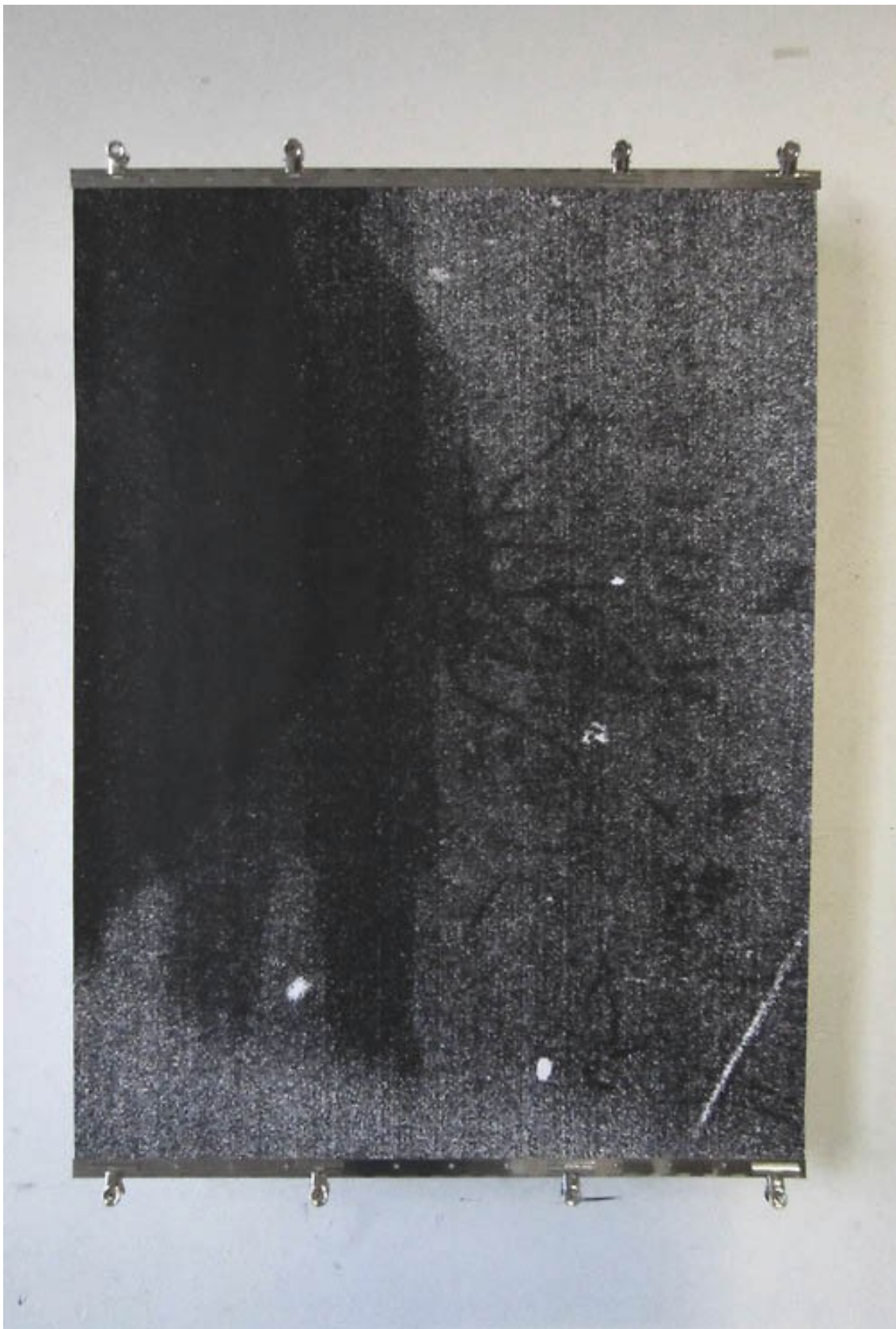
Fais d'beaux rêves bébé, terre synthétique, cheveux, bois, plumes, cristaux, 30x11x11cm, Paris, 2014.



It's all about fashion, plâtre synthétique, bois vermoulu, os, lunettes, marteau brise-glace, 60x35x20cm, Paris, 2015.



Jean-Bapt' veille au grain ou Transsubstantification brumeuse, voile, polyuréthane, plâtre, calque, plastique, métal, 200x50x35cm, Paris, 2012.



Enfin seul II, photographie sur papier, 120x80cm, Paris, 2013.



Saint Chèque, tirage en plâtre et pigment, Paris, 30x10x10cm, 2013.



Death is not so bad, acrylique sur papier, polyuréthane et laine, 160x80cm, Paris, 2012.



Human shell, plâtre, cheveux, lin, acrylique, 90x65x30cm, Paris, 2012.

Tables de travaux personnels.

- * *Waiting for Your Wake-Up*, fourrure, terre synthétique, polyuréthane, résine, verre, plâtre, lin, 50x35x20cm, Paris, 2012,.....p. 25
- * *Un est tout. Tout n'existe que grâce à Un. Tout se trouve en Un. Si Tout n'est pas en un, rien n'existe*, sculpture sur béton cellulaire, 40x40x10cm, Mouchet, 2010.....p. 42
- * *To Seek Self*, polyuréthane, plâtre, lin, cheveux, verre, acrylique, 60x35x20cm, Paris, 2012.....p. 49
- * Étape durant la recherche sur le masque *Chaman* dans mon atelier, Paris, 2015.....p. 74
- * *Chaman*, plâtre, terre, papier, fourrure synthétique, métal, feuille d'arbre, acrylique, 60*20*15cm, Paris, 2015..
.....p. 75
- * *Esprit-Oiseau*, sculpture qui orne mon front sur la photographie *Instantané de vision mentale*, 25x15x10cm, dans mon atelier à Paris, 2015..... p. 78
- * *Instantané de vision mentale : corps chamanique*, photographie numérique, 120 x 80cm, Paris, 2015.....p. 79
- * *Sphinx*, Plâtre synthétique et pigment, 40*23*11cm, Paris, 2013.....p. 94
- * *Antivol-Anticon*, résine, 40x50x20cm, Paris, 2013.....p. 101
- * *Mon corps dans la lumière de Turrell*, dans la Galerie Almine Rech, Paris, 2013.....p. 116
- * *We don't need mirror*, photographie, 120 x 80 cm, Paris, 2011.....p. 131

Table des illustrations.

- * Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, 1936, assemblage, 14x21x33cm, Moderna Museet, Stockholm,
URL : <http://lapluiequipasse.hautetfort.com/media/01/01/3016980425.jpg> (consulté le 29 avril 2015)..... p. 34
- * Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1943, Assemblage, cuir et métal, 33,5x43,5x19cm, Musée Picasso, Paris,
URL : <http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2013/11/9.jpg> (consulté le 29 avril 2015).....p. 34
- * Costume de *Klaubauf* ou *Krampus* (Bad Mitterndorf, Haute Styrie, Autriche, 1970-1980, 151 x 42 x 65 cm).
Photographies prises lors de l'exposition Les Maîtres du Désordre au musée du quai Branly en 2012.....p. 61
- * Marina Abramović sits with the second-to-last sitter: Lama Daboom Tulku Rinpoche, a long time friend of the artist and Director of the Tibet House, the cultural center of the Dalai Lama in New Delhi. © 2010 Photograph by Marco Anelli, Daniela Stight, *Marina Abramović: The Artist Speaks*, in
http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks (consulté le 4 avril 2015)..... p. 64
- * *Chamane se transformant en ours* (population Kwakiult, côte nord-ouest, États-Unis, fin XIXe siècle, 23,5x10x13cm), Exposition Les Maîtres du Désordre au musée du quai Branly, 2012, URL :
<http://filsetperles.blogspot.fr/2012/05/les-maitres-de-desordre.html> (consulté le 4 avril 2015).....p. 69
- * Rodolphe Bresdin, *La Comédie de la Mort*, Lithographie à la plume, 218*151cm, Bibliothèque Nationale de France, 1854. URL : http://www.piasa.fr/sites/default/files/lot-243368_0.jpg?1364660383 (consulté le 28 avril 2015).....p. 90
- * Henri Michaux, *Peinture à l'encre de chine (Encre de Chine n°2)*, 1976, encre de Chine sur papier, 71,2x104,3cm, Centre Georges Pompidou, Paris, URL :
<http://vivelescouleurs.hautetfort.com/media/01/02/3462222565.jpg> (consulté le 28 avril 2015).....p. 91
- * La première des dix planches du test de Rorschach, URL :
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Rorschach1.jpg/220px-Rorschach1.jpg> (consulté le 28 avril 2015).....p. 92

- * Fernand Khnopff, (1858-1921) The Sphinx, Dessin sur papier, 1889, collection privée, Brussel, Belgique,
URL : <https://www.pinterest.com/pin/502221795921539966/> (consulté le 28 avril 2015).....p. 93
- * Arnold Böcklin, *Bouclier avec le visage de la Méduse*, 1897, relief en papier mâché peint,
0,61 cm de diamètre, musée d'Orsay, Paris, France URL : http://miam.anthonyzec.com/wp-content/uploads/Bocklin-Bouclier_avec_le_visage_de_Meduse01.jpg (consulté le 28 avril 2015).....p. 99
- * Anton Prinner dans son atelier rue Pernety, Paris, 1946, Mickaële Lienart, Julia Cserba, Emmanuel Pernoud, Fabrice Flahutez, *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix*, Espagne, Edition du panama, 2006, p. 19.....p. 107
- * Théo Mercier, *Le Solitaire*, sculpture, 170 x 200 x 230 cm, 2009, collection Antoine Galbert, photo Marc Domage, courtesy de l'artiste et galerie Gabrielle Maubrie, URL : <http://www.oliviersteiner.fr/blog/?p=2840> (consulté le 21 avril 2015).....p. 115
- * James Turrell, *Prado, Red*, Light Projection Installation, Galerie Almine Rech, 2013, URL : <http://www.alminerech.com/en/artists/56/1359/Prado-Red> (consulté le 22 avril 2015).....p. 116
- * Hanged man – Cosmic Tarot, URL : <http://www.albideuter.de/html/cos-12.html> (consulté le 24 avril 2015).....p. 130

Table des noms propres.

ABRAMOVIĆ, Marina.....	p. 64, 81
ADDISON, Joseph.....	p. 14, 48
ANZIEU, Didier.....	p. 110, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 127, 132
AUMONT, Jacques.....	p. 16, 19
BACHELARD, Gaston.....	p. 43, 48, 51, 52, 69, 70, 82, 83, 86, 114, 118, 129
BACON, Francis.....	p. 92
BAUDELAIRE, Charles.....	p. 18, 26, 71, 72, 120
BJÖRK.....	p. 126
BOCKLİN, Arnold.....	p. 99
BERNARD, Hervé.....	p. 12, 14
BLANCHOT, Maurice.....	p. 130
BRES DIN, Rodolphe.....	p. 89, 90
BRETON, André.....	p. 32, 33
BRASSAÏ.....	p. 90
CARTIER-BRESSON, Henri.....	p. 21
CRICK, Francis.....	p. 30
CSERBA, Julia.....	p. 106, 107, 108, 109, 125, 126
CYRULNIK, Boris.....	p. 66
DESOILLE, Robert.....	p. 51, 52
DE M'UZAN, Michel.....	p. 113, 114
DORÉ, Théophile.....	p. 108
DUBUFFET, Jean.....	p. 33
EGGER, Anne.....	p. 32, 33
ELIADE, Mircea.....	p. 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 71, 72, 122
ELUARD, Paul.....	p. 32
ÉPICURE.....	p. 71
ERNST, Max.....	p. 32, 33
FINTZ, Claude.....	p. 100, 128
FLAHUTEZ, Fabrice.....	p. 106, 107, 108, 109, 125, 126
FREUD, Sigmund.....	p. 15, 30, 32, 33, 36, 95, 96, 110, 114
FREUND, Gisèle.....	p. 90
FROBENIUS, Léo.....	p. 113, 115

GUILLAUMIN, Jean.....	p. 115, 116
GUYS, Constantin.....	p. 18
HAVELOCK, Ellis.....	p. 69
HUXLEY, Aldous.....	p. 14, 15, 16, 18, 29, 30, 31, 43
HYPNOS.....	p. 28
JANUS.....	p. 128
JOUVET, Michel.....	p. 28, 29, 30, 31, 36, 129
KHNOPFF, Ferdinand.....	p. 93
LABAT, Stéphane.....	p. 128, 129
LAGEIRA, Jacinto.....	p. 22, 23, 24, 26, 27, 54, 116, 117
LASCAULT, Gilbert.....	p. 75, 76, 84, 85, 87, 88, 89, 93, 95, 96, 97, 98, 121, 122
LAUTREAMONT, Comte de.....	p. 32
LIENART, Mickaële.....	p. 106, 107, 108, 109, 125, 126
LISTA, Marcella.....	p. 24
LUBBOCK, Sir John.....	p. 28
MALINOWSKI, Bronislaw	p. 28
MASSON, André.....	p. 32
MERCIER, Théo.....	p. 115
MERLEAU-PONTY, Maurice.....	p. 21, 22, 27, 28, 36, 39, 40, 43, 50, 53, 58, 120
MICHAUX, Henri.....	p. 35, 90, 91, 92
MITCHISON, Graemi.....	p. 30
MIDAS, le roi.....	p. 46
MOLINIER, Pierre.....	p. 56, 66
MONEYRON, Frédéric.....	p. 103, 104
MONDRIAN, Piet.....	p. 104, 108
MORPHÉE.....	p. 36
OEDIPE.....	p. 95
OPPENHEIM, Meret.....	p. 34
PACQUEMENT, Alfred.....	p. 90, 91
PEEK, Kim.....	p. 14
PELADAN, Josephin.....	p. 106, 107
PERNOUD, Emmanuel.....	p. 106, 107, 108, 109, 125, 126
PETERDI, Gabor.....	p. 107
PETERDI, Maria.....	p. 107
PICASSO, Pablo.....	p. 34, 35
PRINNER, Anton.....	p. 107, 108, 109, 125, 126
REDON, Odilon.....	p. 89, 97

RIMBAUD, Arthur.....	p. 32
SARTRE, Jean-Paul.....	p. 37, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51
SINGH, Tarsem.....	p. 40
SON LUX.....	p. 28
SOUPAULT, Philippe.....	p. 32
SPENCER, Herbert.....	p. 28
STIGHT, Daniela.....	p. 64
THANATOS.....	p. 28
TURRELL, James.....	p. 24, 27, 116, 117
WALSCH, Neale-Donald.....	p. 40
WOLLHEIM, Richard.....	p. 23

Glossaire :

Agnosie *: « Ignorance volontaire ». Dans le contexte du texte, p. 12, celui qui regarde ne voit pas, il a l'habitude de son environnement, il n'y est plus attentif : rien n'est plus remarquable dans ce qui lui est familier. On parle alors d'agnosie visuelle.

Brouillon mental pré-création : instant de visualisation mentale en amont du geste créatif. J'ai nommé cet instant car dans mon processus, je forme les images de manière contrôlée ou non, mentalement, avant de commencer à travailler la matière.

Entoptique*: « (en parlant d'un phénomène lumineux) Qui a son origine à l'intérieur de l'œil ». C'est un phénomène physique dans l'organe visuel.

Haptique *: « L'haptique, du grec   πτομαι (haptomai) qui signifie « je touche », désigne la science du toucher, par analogie avec l'acoustique ou l'optique. Au sens strict, l'haptique englobe le toucher et les phénomènes kinesthésiques, c'est-à-dire la perception du corps dans l'environnement ».

Homme-vie : Homme qui détient la vie, la rassemble en lui avant de l'insuffler dans la matière. Tout comme le chaman, l'homme-vie rassemble en lui la substance nécessaire à insuffler dans la matière.

Hypnagogique *: « Propre aux   tats de semi-conscience ou aux troubles psychiques qui précédent le sommeil normal ou qui lui succèdent ». Cet   tat de flottement se retrouve durant la phase d'endormissement mais parfois aussi à l'éveil.

Idios Kosmos : le monde à soi. Le monde que nous représentons chacun pour nous-même, pour les autres.

Kosmotheoros : le centre de l'univers.

Phaser : passer au travers de la matière solide avec un corps éthérique. J'emploie ce mot pour démontrer que mes sculptures ne sont pas seulement apparentes, elles sont aussi au-delà du monde visible : une sculpture accrochée au mur pourrait bien cacher derrière elle un corps gigantesque que seul l'imaginaire du spectateur peut percevoir.

Psychagogue *: « (Divinité, personnage mythologique) qui conduit les âmes des morts dans l'autre monde » ou « Celui qui évoquait les âmes des morts dans le but de les apaiser ». Comme le passeur du Styx, le chaman accompagne les âmes dans l'autre monde, il s'assure qu'elles arrivent à bon port sans encombre.

Psychopompe *: « qui conduit les âmes des morts dans l'autre monde ».

Ontologue : personne spécialisé en ontologie. Je suis ontologue, mes questionnements, ma pratique sont inhérents à l'ontologie, à tout ce qui tourne autour de l'homme et des questions métaphysiques qui lui sont liées.

Solipsisme *: « attitude du sujet pensant pour qui sa conscience propre est l'unique réalité, les autres consciences, le monde extérieur n'étant que des représentations ».

Transsubstantiation *: « changement d'une substance en une autre; changement complet, transformation ».

Vomi : action de déversement de l'intention lors du geste créatif. J'accumule des informations, images, théories, discussions, expériences : ce tout entre en gestation jusqu'à ce que la matière se presse hors de moi en un acte fort comme le vomi. Il y a la question non pas du rejet affectif, mais du désir de la matière en gestation à sortir, à exister dans le monde par elle-même.

* : Définition du C. N. R. T. L. (URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/>).

Bibliographie :

ANZIEU (Didier), *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Mayenne, Gallimard, 1981.

AUMONT (Jacques), *L'image*, Lassay les Châteaux, Armand Collin, 2008.

BERNARD (Hervé), *Regard sur l'image : points de vue sur l'image*, Paris, Regard & impressions, 2010.

BACHELARD (Gaston), *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Saint-Armand-Montrond, Le livre de poche, 2013.

BAUDELAIRE (Charles), *Le peintre de la vie moderne*, Paris, éditions Mille et Une nuits, 2010.

CYRULNIK (Boris), *Autobiographie d'un épouvantail*, Mesnil sur l'Estrée, Odile Jacob, 2008.

EGGER (Anne), *Le Surréalisme, la révolution d'un regard*, Tours, édition Scala, 2002

ELIADE (Mircea), *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Saint Amand, Payot, 1992.

FREUD (Sigmund), *Sur le rêve*, Saint-Amand, Gallimard, 2011.

FREUD (Sigmund), *Métapsychologie*, Saint Amand, Gallimard, 1986.

FINTZ (Claude), *Le miroir : une méditation entre imaginaire, sciences et spiritualité*, Orthez, Presses universitaires de Valenciennes, 2013.

HUXLEY (Aldous), *Les portes de la perception*, Italie, éditions 10/18, 1977.

JOUVET (Michel), *Le sommeil et le rêve*, paris, éditions Odile Jacob, 1998.

LABAT (Stéphane), *La poésie de l'extase et le pouvoir chamanique du langage*, Baume-les-Dames, Maisonneuve et Larose, 1997.

LAGEIRA (Jacinto), *Regard oblique, essai sur la perception*, Liège, éditions de la Lettre Volée, 2013.

LASCAULT (Gilbert), *Le Monstre dans l'art contemporain*, Paris, Édition Klincksieck, 1973.

LIENART (Mickaële), CSERBA (Julia), PERNOUD (Emmanuel), FLAHUTEZ (Fabrice), *Anton Prinner : [exposition, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'olonne du 1er juillet au 1er octobre 2006 et à l'Institut Hongrois de Paris en 2007]; Exposition. Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Espagne, Edition du panama, 2006.*

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le visible et l'invisible*, Saint Amand, Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'institution dans l'histoire personnelle et publique : Le Problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire*, Tours, édition Belin, 2003.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *L'Oeil et l'Esprit*, Espagne, Folio plus, 2006.

MOLINIER (Pierre), *Le Chaman et ses Créatures*, Périgueux, Édition Blake & Co. , 1995.

MONEYRON (Frédéric), *L'androgynie romantique : du mythe au mythe littéraire*, Aubenas d'Ardèche, Ellug, 1994.

MUSEE DU QUAI BRANLY PARIS, KUNST-UND AUSSTELLUNGSHALLE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BONN, ALLEMAGNE, CAIXAFORUM MADRID, ESPAGNE , Les maîtres du désordre : [exposition, Paris, Musée du quai Branly, 11 avril-29 juillet 2012, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août-2décembre 2012, Madrid, Fundació la Caixa, 7 février-19 mai 2013 / catalogue par Jean de Loisy, Nanette Jacomijn Snoep, Bertrand Hell...[et al.], Paris : Musée du quai Branly : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, DL 2012.

PACQUEMENT (Alfred), *Henri Michaux* : peintures, Milan, Édition Gallimard, août 1993

PELADAN (Joséphin), *De l'androgynie : théorie plastique*, Paris, Édition Allia, 2010.

REUNION DES MUSEES NATIONAUX FRANCE, GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS PARIS, MUSEE D'ORSAY PARIS, MUSEE FABRE MONTPELLIER, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, Odilon Redon : prince du rêve, 1840-1916 : l'expo., [Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars-20 juin 2011] / [organisée par la RMN-Grand Palais, le Musée d'Orsay, Paris et le Musée Fabre, Montpellier] ; [avec la collaboration de la Bibliothèque nationale de France] ; [catalogue par Rodolphe Rapetti, Marie-Pierre Salé, Valérie Sueur Hermel, et al.], Paris : RMN-Grand Palais : Musée d'Orsay, DL 2011.

SARTRE (Jean-Paul), *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.

WALSCH (Neale Donald), *Conversation avec Dieu : un dialogue hors du commun*, Paris, Édition J'ai lu, 2000.

Webographie :

BRUN (Anne), *Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique*, <http://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2005-1-page-323.htm>

BOULARD (Stéphanie), *Tête-à-tête avec les monstres de Henri Michaux*, Emory University, URL : http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_boulard.html

EUDE (Marie) , *Les figures du chaman*, URL : http://www.esam-c2.fr/IMG/file/enseignement_superieur/null/Marie_Eude.pdf

ZARACHOWICZ (Weronika) , « *Nous avons dépoétisé nos sociétés* », *Pierre Rabhi, en Ardèche*, publié le 4 janvier 2015, URL: <http://www.telerama.fr/idees/nous-avons-depoetise-nos-societes-pierre-rabhi-en-ardecche,120981.php>

« Revue des revues », *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2/2011 (N° 134) , p. 171-172
URL:www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2011-2-page-171.htm.
DOI:[10.3917/cjung.134.0171](https://doi.org/10.3917/cjung.134.0171).

Remerciements

Je souhaite remercier Mr Yann Toma pour sa bienveillance et son aide tout au long de l'année qui vient de s'écouler, pour moi-même, mes confrères et consœurs. Je remercie aussi ma mère, Anny Daussy, qui n'a jamais cessé de croire en moi, en mon travail et la valeur de ma place ici-bas. Je remercie aussi pour leur soutien moral et parfois technique, Emmanuel Carrière, Edwige Boutet, ainsi que William Rose et Veroushka Khvost pour leur aide ponctuelle, ainsi que Bernard Gouze pour ses généreuses corrections. Je remercie l'Inéluctable et la Nature qui déposent leurs merveilles sous mes yeux. Merci enfin à tout ce et ceux qui m'ont inspiré, merci à tous ceux qui ont croisé mon chemin de la manière la plus délicieuse à la plus détestable : sans eux, je ne serais jamais celui que je suis désormais.